

737
noviembre 2011

Cuadernos Hispanoamericanos

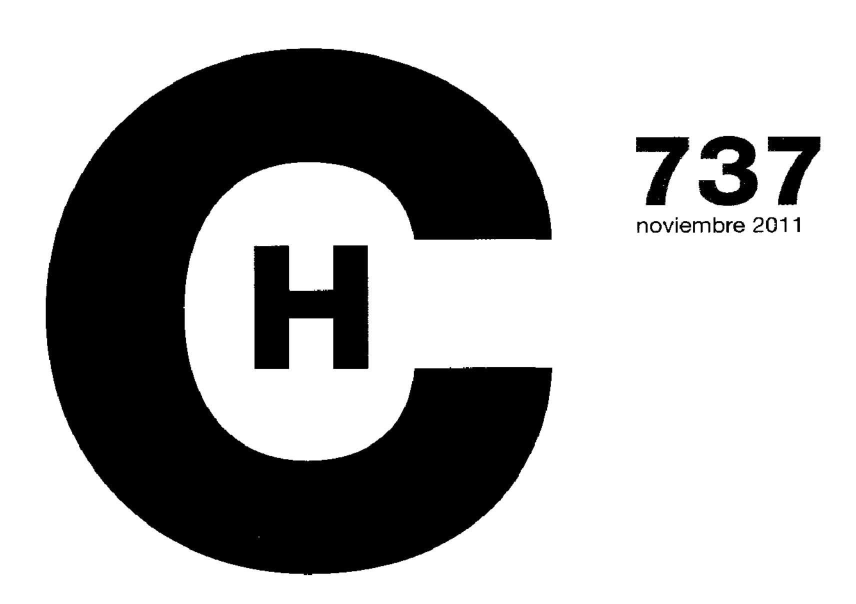
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Artículos de:
Justo Navarro
Jorge Boccanera
Abilio Estévez
Rodrigo Fresán

Poemas de:
Lêdo Ivo
Isabel García Mellado

Entrevista con
Antonio Orejudo

Ilustraciones de Pablo Pino



737
noviembre 2011

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperacion
Agencia Española de Cooperacion Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperacion
Trinidad Jimenez
Secretaria de Estado para la Cooperacion Internacional
Soraya Rodriguez Ramos
Director AECID
Francisco Moza
Director de Relaciones Culturales y Cientificas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperacion
y Promocion Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperacion Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo Luis Rosales Jose Antonio Maravall,
Felix Grande y Blas Matamoro

Director **Benjamin Prado**
Redactor Jefe **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos Avda Reyes Catolicos, 4 28040 Madrid
Tlfno 91 583 83 99 Fax 91 583 83 10/11/13 Subscripciones 91 582 79 45
e- mail cuadernos hispanoamericanos@aecid es
Administracion **Carlos Avellano Mayo**
e-mail cuadernos administracion@aecid es
Suscripciones **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail mcarmen fernandez@aecid es
Imprime Solana e Hijos, A G S A U
San Alfonso, 26 La Fortuna Leganes
Diseño **Cristina Vergara**
Deposito Legal M 3875/1958 - ISSN 0011-250 X - NIPO 502-11-003-7
Catalogo General de Publicaciones Oficiales
http //publicaciones administracion es
Los indices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catalogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

737 Índice

El oficio de escribir

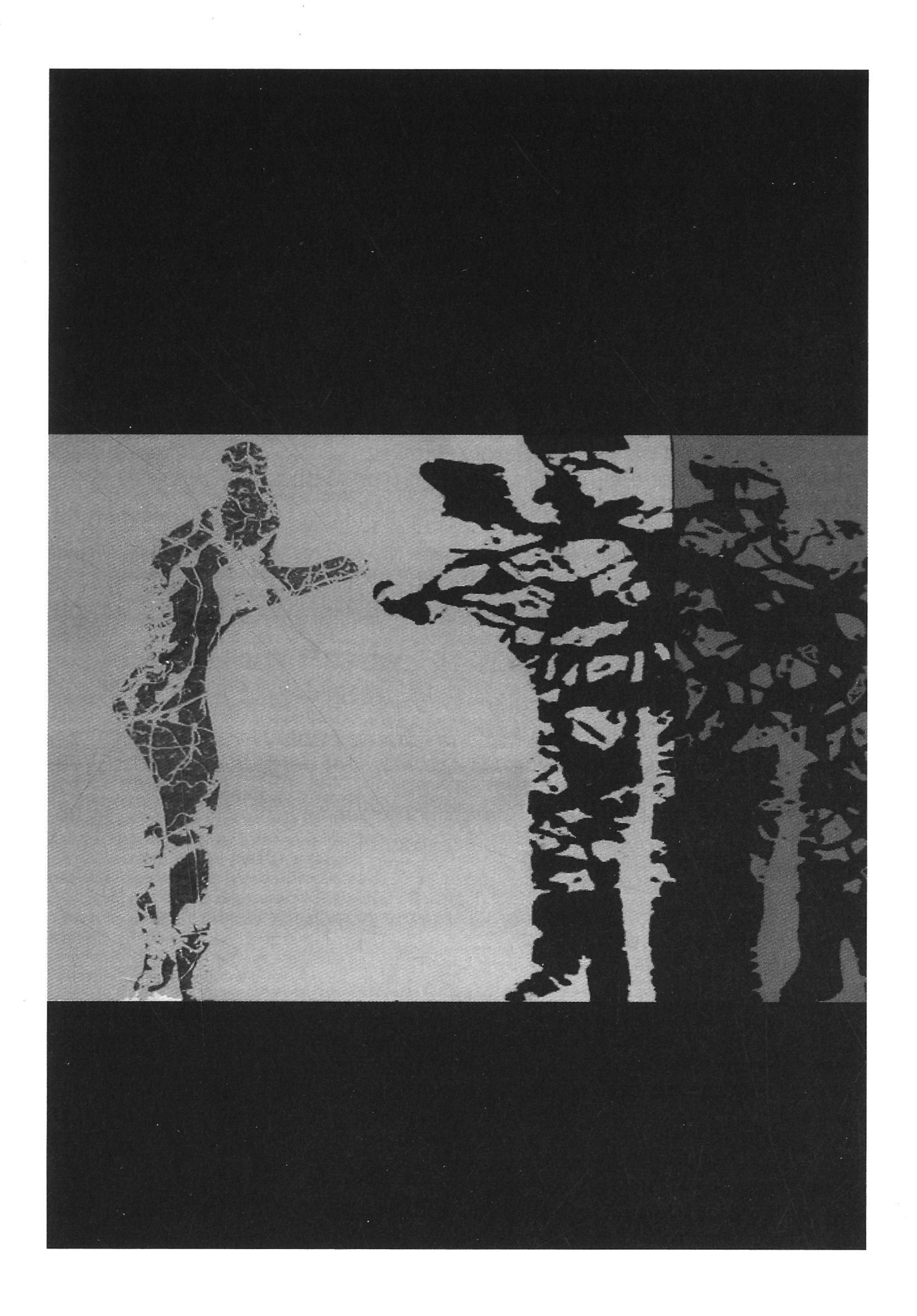
Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



El humor no tiene ideología

Benjamín Prado

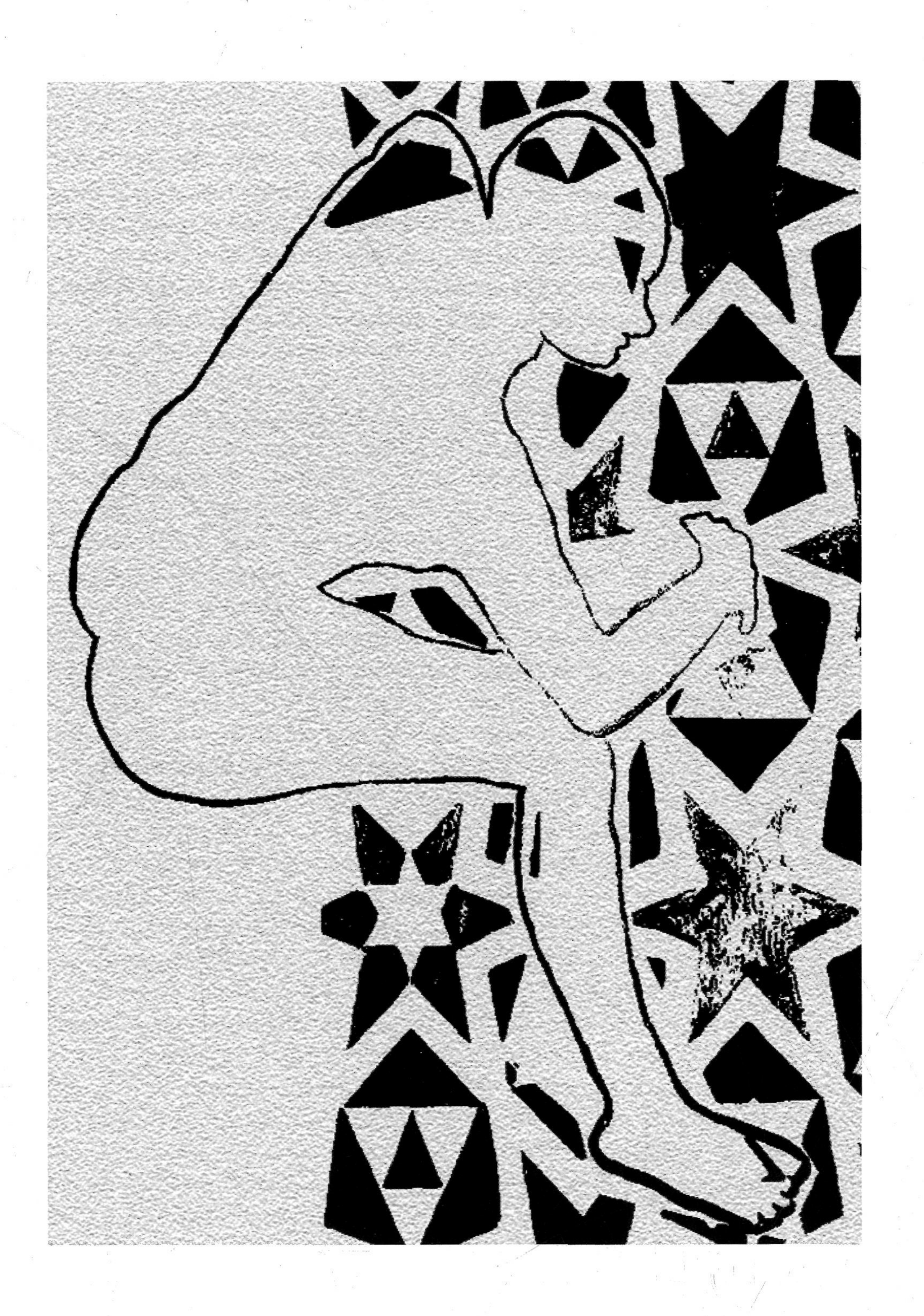
¿El humor tiene ideología? ¿La alegría no tiene prestigio literario? ¿Una comedia no se puede tomar en serio? En la entrevista que publicamos en este número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, el escritor Antonio Orejudo sostiene que uno de los misterios sin resolver de la literatura española actual es que sea tan solemne, cuando se basa en obras tan joviales como el *Libro de buen amor*, *La Celestina*, el *Lazarillo de Tormes* o el *Quijote*, y se pregunta si el problema se debe a que «alguien, en algún momento, hizo circular la consigna de que reírse con los libros era de derechas o era una frivolidad, y ahí seguimos.» Es una teoría interesante. Y, desde luego, es un hecho, porque la verdad es que en España y, por extensión, en toda Latinoamérica se publican muy pocos libros de humor y menos aún que sean capaces de combinar humor y calidad, algo efectivamente incomprensible en el país de la novela picaresca, Cervantes o el Quevedo más satírico. ¿Tendrá también la culpa de eso la Guerra Civil? Tal vez en parte, si atendemos a la apreciación global que tenemos de autores como Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura o Edgar Neville, todos ellos partidarios, en principio, de los sublevados de 1936, lo mismo que Ramón Gómez de la Serna. «A Jardiel y Mihura, que son unos genios, les colgaron en su momento el cartelito de fascistas y ésa ha sido su desgracia. En otros países habrían sido canonizados», sentencia Orejudo.

Mihura logró hacerse un clásico con *Tres sombreros de copa*, y tiene en sus solapas títulos tan notables como *El caso de la señora estupenda*, *Maribel y la extraña familia*, *Ninette y un señor de Murcia*, *A media luz los tres* y otras piezas teatrales que mezclan sátira, costumbrismo y absurdo con soltura y sentido de la anticipación y que no hacen nada extraño que colaborara con Luis García Berlanga y Rafael Azcona en el guión de *Bienvenido, Mís-*

ter Marshall. Pero tal vez es Jardiel Poncela el más sobresaliente de los autores de eso que se ha llamado «la otra Generación del 27», precisamente la del humor. Sus comedias y sus novelas son magníficas, siempre rayando lo inverosímil, y con ellas dinamitó hasta tal punto el naturalismo que gobernaba la escena española, que la crítica de la época lo atacó sin piedad, aunque no lograron vencerle ni vivo ni muerto. Mientras aún estuvo de este lado del más allá, fue capaz de presentarse una tarde en el teatro donde por la noche se iba a estrenar una de sus obras y hacer que desclavasen del suelo la butaca en la que iba a sentarse el periodista más temido de la época, para clavarla al revés, es decir, mirando en dirección contraria al escenario, argumentando que, como de todas formas no se iba a enterar de nada, le daría igual estar de frente que de espaldas. Cuando falleció por no hacerle caso a uno de sus títulos, *Morirse es un error*, aún muy joven, a los cincuenta años, y, entonces sí, ya un poco olvidado y en la ruina, lo hizo sólo como repliegue estratégico, para tomar impulso hacia la posteridad, que es donde continúa: a los espectadores les sigue hipnotizando su mezcla de intriga, surrealismo y diversión, y es imposible una temporada que no tenga en la cartelera *Eloísa está debajo de un almendro, Angelina o el honor de un brigadier, Los ladrones somos gente honrada, Un marido de ida y vuelta* o, entre otras muchas posibles, *Los habitantes de la casa deshabitada.* Pero es cierto que, como dice Antonio Orejudo, la política y los abismos abiertos por el golpe de Estado que él suscribió, aunque fuese a su manera un tanto inconsciente y de un modo similar al de Ramón Gómez de la Serna, tuvieron algún peso en su decadencia, porque cuando en 1944 emprendió una gira por Latinoamérica que debía de haber sido su confirmación y en la que había invertido todo lo que tenía, los republicanos exiliados lo sabotearon y quedó en bancarrota. Atacado tanto por sus correligionarios como por sus enemigos, se fue viniendo abajo y no mucho después, la enfermedad, un violento cáncer de laringe, se ocupó del resto. En su sepultura, ordenó poner una frase que explica hasta qué punto se le puso amargo el humor: «Si queréis los mayores elogios, moríos.»

Por suerte, hoy en día nadie le mira a Jardiel la bandera para ir al teatro a ver una de sus obras o cuando lee cualquiera de sus

novelas, *Amor se escribe sin hache*, *Espérame en Siberia, vida mía* o *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, y ése es un síntoma de la normalidad democrática en la que vivimos. Buena cosa, porque reírse es terapéutico y el sentido del humor es uno de los ingredientes básicos de la inteligencia. Por eso, que autores como Antonio Orejudo o Felipe Benítez Reyes sean seguidos cada vez por más lectores es una gran noticia. Y que otros como Jardiel Poncela o Mihura no caigan en el olvido, también




El oficio
de escribir



Las guerras y las letras

Justo Navarro

EL NOVELISTA, POETA Y TRADUCTOR JUSTO NAVARRO (GRANADA, 1953), AUTOR DE UNA RECIENTE FICCIÓN HISTÓRICA, O HISTORIA FICCIÓN, *EL ESPÍA* (ANAGRAMA), APOYADA EN LA ACTITUD Y PERIPECIAS DE EZRA POUND EN PISA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, ESCRIBE EN *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS* SOBRE LA DIFÍCIL NOCIÓN DE OBJETIVIDAD BASÁNDOSE EN LA OBRA DE GEORGE ORWELL Y CLAUDE SIMON.

Nunca he estado en una guerra, aunque una guerra sea, si es verdad lo que dijo el novelista Claude Simon, una ocupación esencial, «el único sitio donde se pueden ver bien ciertas cosas». Simon la consideraba una de esas tres o cuatro necesidades «para los que los hombres están hechos y sin las que no pueden pasar», y la equiparaba a la comida, la charla o el sexo. Hablaba por experiencia: había estado en dos guerras y, declarándose habitante de la vieja Europa, confesaba una vida de mucho movimiento en su juventud. Se asomó a la Guerra Civil española, participó en la II Guerra Mundial, y en sus escritos habló obsesivamente de la guerra, choque sagrado, decía, porque, después de pasar en 1940 una semana en Bélgica con su regimiento de caballería, al alcance de las balas alemanas y seguro de morir de un momento a otro mientras caían a su alrededor jinetes y monturas, Simon se sentía marcado de por vida como por un sacramento de los que imprimen carácter.

¿Se puede contar la guerra con verdad? Casi todo lo grande que se ha contado a lo largo de los siglos, desde la Biblia y la Iliada, trata de la guerra. Todo lo que sé de la guerra lo he aprendido leyendo. Uno de los fundamentos de la literatura es el deseo de preservar la experiencia en palabras, pero para Simon, que decla-

ra que sólo ha escrito de la guerra, la experiencia de la guerra sería indecible: «Entre leerlo en los libros o verlo artísticamente representado en los museos y palparlo y recibir las salpicaduras hay la misma diferencia que existe entre ver escrita la palabra obús y encontrarse de pronto tirado agarrado a la tierra y la misma tierra en el sitio del cielo y el aire que se viene abajo a tu alrededor como cemento reventado como vidrio roto, y barro y hierba en el lugar de la lengua, y uno mismo diseminado y mezclado con fragmentos de nubes, piedras, fuego, negrura, ruido y silencio, hasta el punto de que en ese momento la palabra obús o la palabra explosión no existen ya más que la palabra tierra, o cielo, o fuego, lo que hace que ya no sea posible contar este género de cosas». Intento traducir un fragmento de la novela *Historia*, donde se habla de la guerra civil de 1936.

Pero la guerra es tan sensacional, le decía Claude Simon a Mireille Calle, como verse cara a cara con la violencia pura, con la muerte. Y recordaba una frase de Stanley Kubrick: «En un breve espacio de tiempo, la gente atraviesa un periodo fantástico de tensión». Es una experiencia extraordinaria, así que hay que intentar contarla. Pero Simon presumía de escribir novelas que dicen la verdad, en las que ha sido eliminada la ficción, y la guerra parece imposible de contar con exactitud, pues implica turbación, ofuscamiento, ensimismamiento brutal. ¿Cómo contarla entonces sin mentir por exceso o por defecto? No se puede saber cómo pasaron exactamente las cosas en el momento del choque, «por lo menos las que tú has visto, las otras siempre las podrás leer más tarde en los libros de Historia». Aparte de que tengamos casi siempre una percepción deficiente o incompleta de lo que nos rodea, en la guerra somos como sonámbulos, «no se come, no se duerme, se está extenuado», y, además, la memoria deforma, y el poner por escrito lo vivido añade una segunda deformación, «aunque sólo sea porque nos obliga a dar un orden a lo que no lo tiene».

Simon, soldado de caballería durante la II Guerra Mundial, en el invierno de 1940 se batió en retirada con su regimiento a través del valle del río Mosa. «Me mandaron a Bélgica, montado en un caballo, armado con un mosquetón y un sable, al encuentro en campo abierto con los tanques y los aviones alemanes. Todo saltó por los aires (...) De mi regimiento sólo quedaron algunos des-

echos esparcidos en la naturaleza. El general que mandaba la brigada se suicidó. Sólo quedábamos dos soldados a caballo, un oficial y yo, después de que un paracaidista matara a nuestro coronel. Al día siguiente fui hecho prisionero». Este episodio se convertiría en la novela *La ruta de Flandes*, descripción del desastre francés de 1940, descomposición, desintegración «no de un ejército, sino del propio mundo (...) no sólo en su realidad física, sino incluso en la representación que la mente pueda hacerse».

El paso de Simon por la guerra de España fue más caprichoso. Parece que, simpatizante de la República, dotado de un salvoconducto del Partido Comunista, ayudó a que llegara al bando gubernamental un cargamento de armas que, por la política de no intervención de las democracias europeas, estaba bloqueado en un puerto francés. En la novela *La consagración de la primavera* contó luego la aventura Claude Simon, que en los años sesenta del siglo pasado frivolizaba sobre su atracción española: «¡Barcelona en manos de los anarquistas, qué acontecimiento!». Tal exhibición de banalidad era, creo, una manera de reprocharse el haberse acercado a lo terrible como un mirón entusiasta e indecente. La guerra civil de 1936 se le había impuesto como un asunto que exigía ser dicho una y otra vez, novela tras novela, como si nunca pudieran encontrarse las palabras justas para hablar con verdad.

Simon estuvo en Barcelona al final del verano de 1936, apenas lo que dura una visita turística, y presumía de haber visto en quince días lo que el inglés George Orwell «tardó seis meses en comprender»: que en Barcelona se incubaba otra guerra civil dentro de la guerra civil: anarquistas y trotskistas frente a socialistas-comunistas leales a la Generalitat. Había pensado alistarse en las milicias populares, como Orwell haría, pero la perspectiva que vislumbró le aconsejó retirarse. Cuando en la primera semana de mayo de 1937 empezaron en Barcelona los combates callejeros entre las distintas facciones, Simon no estaba en la ciudad, como no estuvo cuando se desató la persecución policial contra trotskistas y anarquistas. Y tampoco fue miliciano en el frente aragonés. Pero esas guerras se cuentan en una de las más grandes novelas de Simon, *Las Geórgicas*, y lo significativo es que Simon cuenta la guerra que sí vivió George Orwell, voluntario en España al servicio de la República. Y la cuenta a la manera de Claude Simon.

George Orwell se convierte en *Las Geórgicas* en personaje novelístico, un inglés llamado O., porque Simon parodia, se traga y metaboliza *Homenaje a Cataluña*, el libro que Orwell publicó en 1938 para informar de su experiencia en la guerra de España. Simon vuelve a contar, distorsionándolo, lo que contó Orwell casi cincuenta años antes. No mira los hechos, sino un libro, aunque implícitamente alega su autoridad como testigo, presente en Barcelona en 1936. Cuenta y comenta las experiencias de otro, O. Resume *Homenaje a Cataluña* en tercera persona, sin nombrar jamás el libro de Orwell (ni a Orwell: sólo a O.), rompiendo el orden cronológico del relato. Trasladando a la tercera persona el relato autobiográfico de Orwell, como hace Simon, la secuencia de los hechos en *Homenaje a Cataluña* podría resumirse drásticamente así: el periodista inglés O. llega a España a finales de 1936 para escribir reportajes sobre la guerra, se alista por sus ideales en las milicias populares dentro de las filas del trotskista Partido Obrero de Unificación Marxista, lucha en el frente de Aragón, es herido por una bala perdida que le atraviesa el cuello; es acosado, registrado, desvalijado, perseguido por la policía de la República después de la guerra interna en Barcelona, en 1937; O. se esconde, se disfraza de turista, y huye.

Con recursos de montador y director cinematográfico Claude Simon reorganizó los materiales de Orwell y puso por delante las imágenes finales de persecución y fuga. Como avisó el propio Simon a propósito del montaje de *La ruta de Flandes*, «el orden cronológico importa poco». Uno trata con elementos que «en la memoria o la imaginación se combinan inextricablemente». No cabe la pretensión de dotar de lógica a determinados acontecimientos por el procedimiento de ordenarlos cronológicamente. En el montaje de Simon el tiempo se trastoca y trastoca la visión de todo: la decepción precede a la esperanza, el hundimiento a la plenitud. En la historia de O., en *Las Geórgicas*, el novelista altera además el tiempo del relato: frena o se detiene en el instante del horror, de aturdimiento, de manifestación de la «materia liberada, salvaje, furiosa, indecente». En el paso por el frente de Aragón el heroísmo es igual a «tres meses de ordalía, de fango helado, de mugre y de noches sin sueño». Las trincheras son «esta violencia salvaje e inocente de la materia». Lo que Orwell, periodista com-

prometido con el ideal de la República, quiso presentar como reportaje, con pretensiones de testimonio personal, sobre la esperanza (fallida) de una vida mejor a través de una revolución liberadora, en *Las Geórgicas* se convierte en la crónica de un disparate sanguinario. La revolución se queda en «feto de gran cabeza (...) momia pestilente envuelta y estrangulada por el cordón umbilical de kilómetros de frases entusiastas tecleadas en cintas de máquina de escribir por el entusiasta ejército de los corresponsales extranjeros de la prensa liberal».

¿Es legítimo volver coherente la incoherencia total? ¿Volver razonable e inteligible el disparate? Creyente en un nuevo Moisés que revela los secretos del mundo (un Marx innominado que, en un cartel, luce «barba y cabellera de profeta bíblico»), O. es presentado como un caso de ingenuidad política, y, aún peor, de ingenuidad endurecida por los dogmas. Así lo ve el narrador de *Las Geórgicas*: «Se lanza a explicaciones complicadas y por así decir técnicas, aderezadas con siglas de iniciales de partidos, de sindicatos, de facciones de organismos policiales, de ligas, de uniones, como símbolos de cuerpos químicos sólo comprensibles a los iniciados y que, según la manera en que se les mezcle y dosifique, pueden combinarse hasta casi el infinito para constituir fertilizantes, detergentes o explosivos». Orwell nombraba partidos, dirigentes, lugares concretos, signos que cabe interpretar. El narrador de Claude Simon trata con individuos sin nombre, fuerzas impersonales y azarosas. Su mundo no depende de ninguna lógica, ni política ni militar, sino del ansia animal de sobrevivir, de la improvisación y del instinto, del embrutecimiento del más fuerte o del más astuto. La vida se decide a oscuras, en coches con las ventanas veladas, en rutinarias oficinas y cárceles secretas. La guerra interior consiste en redadas a medianoche, pistolerismo policial, cadáveres tirados en una carretera. Orwell contó en *Homenaje a Cataluña* su experiencia: cómo, en el momento más desesperado de la persecución contra su partido tuvo que pasar alguna noche al raso, acosado y herido, en el desamparo absoluto, temiendo morir, oculto entre escombros. Y, sin embargo, diría Claude Simon, lo cuenta todo como si hubiera dormido en una cama y luego se hubiera levantado, lavado y vestido para desayunar tranquilamente.

El corresponsal Orwell sacó sus conclusiones: «Curiosamente la experiencia en su conjunto no me ha dejado sino más confianza en la decencia de los seres humanos». Pero negaba haber escrito un libro propagandístico que idealizara a los milicianos del POUM, su partido. «No había lugar para consideraciones políticas; nunca las hago mientras las cosas están sucediendo». Recordó que, metido en guerra, «sólo tengo conciencia de las molestias físicas y de un profundo deseo de que ese maldito disparate termine». Y, como si presintiera la voz impertinente de Claude Simon, que, muchos años después de *Homenaje a Cataluña*, iba acusarlo de dar forma a lo informe, es decir, de falsificar la realidad en el acto de contarla, Orwell explicaba que en el momento del choque sólo sentía ganas de estar en otro sitio, aunque más tarde fuera capaz de «comprender el significado de los hechos?».

Pero a Simon no le vale tal justificación: para el narrador de *Las Geórgicas* O. es un falsificador, es decir, autor de un error literario. Miente, luego hace mala literatura. Sus ideales políticos le dan un barniz de lógica a unos acontecimientos puramente animalescos, irracionales. El periodista O., o el periodista Orwell, sólo escribe pensando en su público, del que conoce las opiniones y los gustos, las reacciones posibles. Como «buen periodista», apelará a detalles que den sensación de verdad, de haber estado en el lugar de los hechos y de contarlos sin pasión, fielmente. Quiere convencer a sus lectores y «recurre a frases cortas, evita en la medida de lo posible los adjetivos de valor y, en general, todo lo que podría parecerse a una interpretación partidista de los acontecimientos», sigue Simon, que sintetiza de manera drástica la estrategia de O.: O. usa técnicas de novela sensacionalista, de novela policiaca. Charles Baudelaire, cuando comentaba la sección de pintura militar del Salón de 1859, casi coincidía con Claude Simon: «Este género de pintura, si lo pensamos bien, exige la falsedad y la nulidad».

Estoy leyendo, a la vez, *Las Geórgicas* y *Homenaje a Cataluña*, dos libros que obedecen al mismo porqué: los dos quieren ser verdaderos. Los dos cuentan la misma guerra, aunque Simon, que presume de decir mejor la verdad, ni siquiera estuvo en esa guerra, salvo de lejos y unos días. Orwell, testigo y actor de los hechos que narra, escribe una especie de largo reportaje, Simon un

capítulo de novela basado en el reportaje de Orwell, que le parece artificial, falso y ridículo. Simon creía juzgar con la autoridad de quien habla de lo que sabe: había estado en una gran batalla, había sobrevivido, cayó prisionero y fue capaz de fugarse del campo de concentración. «No es posible contar este género de cosas (...) y sin embargo sólo dispones de palabras», por más que las palabras no sirvan para medir lo inconmensurable. Jacques Neefs lo ha formulado con claridad, precisamente a propósito de las novelas de Claude Simon: la literatura sería la pantalla donde «lo inexpresable de la experiencia inexpresable se volverá visible».

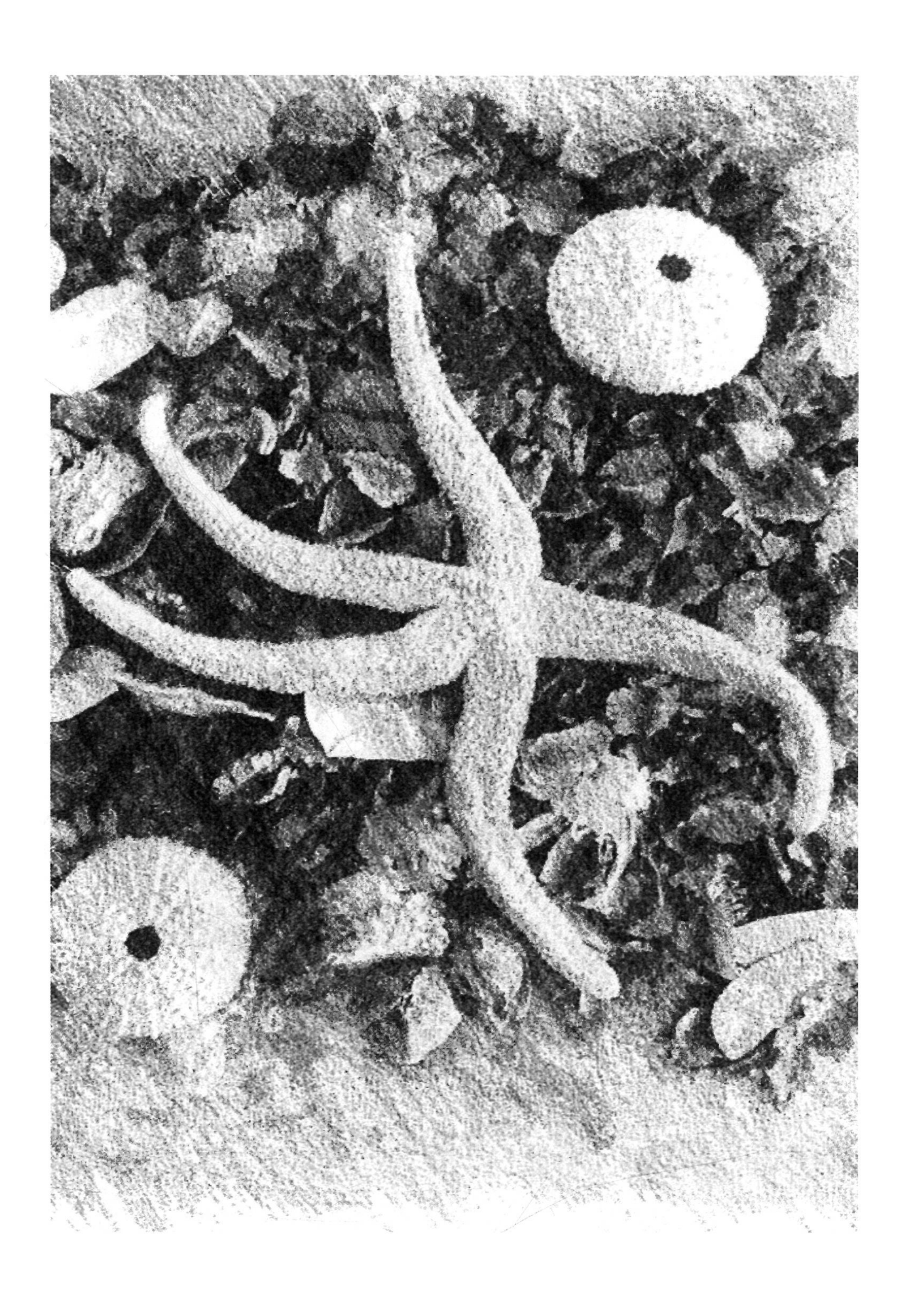
No hablamos ya de la guerra, situación o circunstancia extrema, sino de la posibilidad de hablar con verdad en una obra literaria, en cualquier obra literaria, especialmente en una obra de ficción. Hasta una simple hoja de árbol resulta, en principio, inenarrable o indescriptible, decía Claude Simon, que quizá se había cruzado con ese apunte de Wittgenstein en el que se reconoce que, cuanto más nos empeñamos en describir una silla hasta sus mínimos detalles, peor lo hacemos y más distorsionamos lo que es una silla. Y una batalla no está quieta como una silla. No está en una habitación, sino en la historia, que en el momento nunca es inteligible, intrusa que se mete en nuestras vidas. El príncipe Andrei, herido en la batalla de Borodino, recobraba el sentido en *Guerra y paz* para reconocer que «había algo en esta vida que no entendía, que no entendía ni entiendo». Fabrice del Dongo pasó por Waterloo casi sin enterarse. Contar la guerra como la contaba Orwell en *Homenaje a Cataluña*, o como la veía O. en *Las Geórgicas*, sería para Simon un ejemplo de los modos de mentir del reportaje periodístico, que se hace cargo de la realidad con las trampas y falsificaciones de un relato de intriga. De lo que estamos hablando es de dos formas antagónicas de entender la literatura que, sin embargo, quieren lo mismo: la verdad.

Entonces Claude Simon afirma algo muy raro: la ficción es más fiel a la realidad de los actos humanos que una crónica periodística o una obra histórica. En una novela cabe lo informe y lo invertebrado, según la expresión de Simon, los movimientos de la conciencia, diría yo, que, observados como cultivos de laboratorio a través de un microscopio, se convierten en accidentes microbiológicos, geológicos, en aparente parálisis en su fluir inaprensible.

La literatura es una lente clara a través de la que se transparenta lo puramente irracional, la confusa disolución. Copio las últimas palabras de *La ruta de Flandes*, donde resuena «el mundo parado, congelado, desmoronándose, derrumbándose gradualmente, deshaciéndose en pedazos como un edificio abandonado, inservible, dejado al incoherente, indolente, impersonal y destructivo trabajo del tiempo». Condenando las certezas de O., o de Orwell, el narrador de Claude Simon pretende haber entendido mejor la realidad inexplicable. Y así, en su aceptación de la incapacidad de comprender nada, Simon se atribuye paradójicamente el poder de decir la verdad total, la posición superior del que juzga


Mesa
revuelta

CH



Los primeros pasos de Caín

Abilio Estévez

Acaba de aparecer en La Habana, publicado por ediciones Unión, un libro que ha suscitado una agitación inusual. Se trata de *Sobre los pasos del cronista. (El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965)*, escrito a cuatro manos por dos jóvenes recién graduados de periodismo, que no rebasan los veintiséis años, Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco.

El libro ha sido atacado y defendido con similar vehemencia. La mayoría de las embestidas, sin embargo, se han realizado desde el prejuicio y la ignorancia, sin haber leído el libro, por la simple sospecha de que en Cuba aparezca un estudio sobre un escritor que, hasta el presente, la cultura oficial ha mantenido proscrito. Incluso *El País* publicó la breve diatriba de un vehemente, irascible y mal informado Fernando Savater que, como reconoce no haber leído el libro, sólo denuncia la manipulación de una dictadura en su publicación y la ausencia del testimonio de la esposa del escritor, Miriam Gómez.

Se entiende, por supuesto, que la aparición de este título suscitara suspicacias inevitables. En rigor, podía parecer cuanto menos dudoso, que un libro publicado en Cuba pretendiera recoger el ejercicio germinal de periodismo y literatura de uno de los más grandes narradores cubanos de todos los tiempos, sin que se publicara antes su propia obra y se le silenciara hasta el punto de la entelequia. Un escritor que en Cuba ha brillado por su ausencia (nunca mejor dicho), al que se ha intentado mantener, casi por decreto, fuera de la cultura cubana. Un escritor irreal que para los

---

Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco: *Sobre los pasos del cronista (El quehacer intelectual de Guillermo Cabrera Infante en Cuba hasta 1965)*, Ediciones Unión, La Habana, 2010.

escritores de la isla (los más naturales que debía tener) sólo encarna al modo *underground* del préstamo y del intercambio. Un escritor cuyo nombre ni siquiera aparece en el infortunado *Diccionario de la Literatura Cubana* que hacea ños preparó el Instituto de Literatura y Lingüística.

Es fama, incluso, que en ciertos círculos oficiales suele (o quizá solía) hablarse de los dos premios Cervantes cubanos, Alejo Carpentier y Dulce María Loynaz, como si Cabrera Infante no fuera tan premio cervantes y tan cubano, ambas cosas con idéntica justicia.

Y es que si en cualquier caso es grave la prohibición de un autor, en este caso resulta doblemente grave, puesto que Cabrera Infante es de los narradores más brillantes y más «habaneros» (si esto es posible): llevó a feliz término, como nadie antes ni después, una indagación literaria del habla del cubano, o del habanero, como él prefería decir. Y esto, aunque de por sí es mucho, no implica, como ya sabemos, que el valor de Cabrera Infante termine en una simple búsqueda lingüística. Nos descubrió además una forma de narrar y nos reveló la *terra ignota* de la noche habanera, de cierta noche habanera, con sus insomnes ingeniosos, sus bebedores cultos, sus singulares cantantes de vozarrones espléndidos y sus desengañados boleros de *jukebox*.

Estamos tan acostumbrados a las maniobras y las malas artes del poder categórico, a sus mañas y artimañas, que en un primer momento no parece posible comprender una simple verdad: que los tiempos cambian, que incluso el poder absoluto no posee el absoluto control de algo tan fatal como el paso del tiempo. Sólo hasta cierto punto el poder puede manipular el discurso a lo largo de tanto tiempo. Sumergidos en el hastío, la fatiga y la desesperación que provoca una situación de apariencia inmóvil, casi no nos damos cuenta de una verdad tan evidente, que subrayarla parece incluso una vulgaridad: el tiempo pasa y transforma la realidad con esa forzosa tozudez de los años y las cosas. Y entre las transformaciones, se halla sin duda la visión y la curiosidad de una nueva generación que busca y encuentra sus necesidades, su propia ala, su propia raíz, los apoyos que necesita y la bitácora propia con la que orientarse. Una generación que felizmente se desprende de innumerables presupuestos.

Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco tenían alrededor de veintitrés años cuando comenzaron su excelente trabajo de tesis para la carrera de periodismo. Es ya de por sí sintomático que entre todos los escritores posibles, cubanos o no, eligieran los años de formación de lo que para ellos debía ser poco menos que un fantasma. Y, en el caso de Guillermo Cabrera Infante, de un fantasma peligroso. Los mismos autores reconocen en una nota de presentación que en su comienzo, el libro fue ante todo «un pretexto para leer más *a* y *de* Guillermo Cabrera Infante».

El resultado es esta especie de «retrato del artista adolescente» (y más allá de adolescente) que obtuvo el premio de ensayo «Enrique José Varona». Casi cuatrocientas páginas muy amenas, bien escritas, de una labor exhaustivamente documentada no sólo en el material publicado en la época sino además en entrevistas a contemporáneos de Cabrera Infante (dentro y fuera de Cuba), que abarca desde la llegada a La Habana del futuro escritor, procedente de Gibara, hasta el día de octubre de 1965 en que abandonara la isla para no regresar.Una etapa precisa que no fue elegida por capricho, sino porque les permitía a esos estudiantes de periodismo que entonces eran los autores del ensayo, la indagación de primera mano, el rastro de bibliotecas y documentos, la exploración de huellas y rastros, el testimonio y la atmósfera espiritual.

Y el resultado es este hermoso libro que describe, considera y agasaja. En él está todo el material iniciático: las reuniones en la humilde casa de la calle Zulueta, en torno a la figura atrayente de Zoila Infante, madre del escritor; su formación como narrador; su trabajo de periodista en la revista *Carteles*; su magnífica y perdurable crítica de cine; la creación de la cinemateca de Cuba; el triunfo revolucionario; la creación del periódico *Revolución* y su semanario artístico-literario, *Lunes de Revolución*, hasta la clausura de ésteen 1961, tras las «Palabras a los intelectuales», de Fidel Castro. Diecisiete capítulos y un colofón, que sirven a Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco no sólo paraexplorar los primeros pasos de Cabrera Infante, sino para ofrecer, además, la visión de toda una época.

Sé quiénes son los autores. Sé que recorren La Habana día a día en busca de tantas cosas perdidas. Quieren encontrar un destrui-

do mural del pintor Acosta León; remueven el polvo, las ruinas, del caserón de los Borrero, en aquel Puentes Grandes a donde un poeta modernista llamado Julián del Casal llegaba en el tren que salía desde la avenida Carlos III; se acercan a la ventana que permitió el suicidio de Olga Andreu; preguntan por los otros pasos habaneros de Reinaldo Arenas; se van a Mantilla, a la quinta de Juan Gualberto Gómez, también conocida como La Ciudad Celeste; quieren saber sobre la vida persistentemente insomne de Virgilio Piñera. Nada escapa a la curiosidad de Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco. Y como buscan, encuentran. Y como encuentran, tenemos mucho que agradecerles

Adivinen qué traje de regalo, o apuntes para una teoría del futuro del libro o del libro del futuro

Rodrigo Fresán

UNO Aquí vengo, aquí estoy, de nuevo, como siempre: el enfermo fuera de lugar, el unimorfo perverso, el sádico aguafiestas, el acosador de menores.

Aquí vuelve a ser su aparición el padre tardío (yo) llevando de una mano a su hijito de cinco años a fiesta de uno de sus muchos, demasiados, amiguitos y, en la otra mano, sosteniendo un paquete envuelto en papel de colores brillantes y lazos complejos. Entonces, a continuación, vuelve a suceder lo mismo de siempre: el homenajeado cumpleañero saluda velozmente a mi hijo y se arroja sobre el regalo como un pequeño lobo famélico y desgarra el papel.

Y ahí está, ahí viene, de nuevo, como siempre: un libro.

El degenerado de Rodrigo Fresán decide –ha vuelto a decidir– que el mejor regalo para un niño en edad de empezar a leer es nada más y nada menos que un libro.

Nada electrónico, inalámbrico o a pilas.

Todo lo contrario: un objeto antiguo pero de sobrada y eficaz permanencia.

Algo que se abre como una puerta para salir a jugar y no se activa como una ventana cerrada (esa pantalla) poniendo límites mientras seduce y engaña con la promesa del infinito.

Y ya sé cómo sigue: el amiguito de mi hijo me mira sin entender, sosteniendo esa cosa con apenas dos dedos, dejándola caer o haciéndola a un lado; porque aquí llega otro invitado, otro regalo,

seguramente más divertido que el mío. Atrás, vasos de papel en mano, los padres y madres me miran y hacen comentarios en voz baja. O tal vez no; pero yo –paranoico feliz y asumido– no puedo evitar sentirlo así.

Dos o tres horas después, volveremos a casa, y caerá la noche y, con la erupción de las estrellas, la voz de mi hijo pidiéndome que sigamos con el libro que estamos leyendo por capítulos me consolará haciéndome pensar en que estoy haciendo las cosas bien. Y, en sincro, pensaré también en que tal vez estoy arruinándole la vida a mi primo y único y último génito. Y que no será suficiente proclamar mi inocencia recordando que, también, supe calmar su afición a los Transformers, a quienes nunca entendí del todo pero que lo mismo estudié con amor y paciencia de padre[1]. Y que, quizás, de aquí a un tiempo, mi hijo me odie por no haberlo iniciado antes en los misterios de la Xbox o del Wii o del iPad y de tantos otros ingenios de este presente cada vez más futurista.

«Mi padre me hizo *unplugged*» sollozará mi hijo en el diván virtual de su psicoanalista hologramático.

Pero yo ya estaré lejos, inalcanzable, ligero polvo en el pesado viento posándose sobre los estantes de alguna biblioteca que ni los bomberos inflamables de Ray Bradbury considerarán foco de peligro y a la que, apenas, se dejará sola y bien custodiada –antigüedad y antigua– como se custodia a los huesos prehistóricos de un animal muy pesado ocupando demasiado espacio en las alas cortadas de un museo. Visitantes y curiosos: ¿para qué quemar libros cuando –resulta tanto más ecológico, contamina menos– se puede fundir a lectores biodegradables?

DOS Del polvo venimos y al polvo volvemos. Y hace tiempo leí –en un libro, por supuesto– que el 90% del polvo de una casa está compuesto por residuos del ser humano. Y vaya a saber uno en qué otro libro leí que el polvo le hace bien a los libros, que los mantiene jóvenes, que no es bueno desempolvarlos muy seguido.

---

[1] A propósito de la saga *Transformers*: me pregunto qué necesidad tiene una tecnología superior de venir a la Tierra para convertirse en torpes y rompibles automóviles que ni siquiera son ecológicos. Me pregunto, también, qué necesidad tiene un objeto tan atemporal como un libro de mutar a versión futurística y, por lo tanto, efímera como Kindle o ebook.

Así, nosotros nos deshacemos para que los libros no se deshagan.

Me parece prosística y poéticamente justo.

Lo que me lleva a la justicia de ciertas palabras, a la exactitud de ciertos conceptos, a la intención de ciertas convocatorias como ésta, y al no poder evitar preguntarme si cuando todo el tiempo hablamos del futuro del libro en realidad no estaremos hablando del libro del futuro.

Porque –lo del principio– a mí me parece que el futuro del libro no corre ningún peligro.

Ahí están los libros y ahí está el futuro.

Mírenlos.

El libro del futuro –todos esos artefactos más o menos novedosos– corre un riesgo mayor y mucho más próximo, pienso. Ya saben: una frenética sucesión de modelos nuevos reemplazando (y degradando y denigrando, por vetustos y fuera de lugar) a los modelos anteriores.

Hoy, gracias a Jobs, todos somos un poco Job.

Corremos y tropezamos y caemos y volvemos a levantarnos en una desesperada carrera armamentística para ver quién almacena más y más rápido. Una adicción consumista imposible de saciar y, ah, toda esa gente *–ah, look at all the lonely people–* llorando en las esquinas por la muerte de Mr. Big Mac como alguna vez se lloró la muerte de Lennon o de Kennedy o del Papa de turno.

Así, el libro –que alguna vez fue pared, luego pergamino, más tarde manuscrito y, finalmente, libro– como más envase que contenido, forma imponiéndose al fondo.

El libro como máquina más imaginada que imaginativa.

El libro en permanente metamorfosis, radiactivo, irradiando su radiactividad sobre los lectores. Lo que, pienso, constituye el verdadero problema, la auténtica intriga: el lector del futuro y el futuro de los lectores.

TRES Uno de mis escritores favoritos, el norteamericano Kurt Vonnegut, describía en su novela más conocida, *Matadero 5*, a los libros de una raza extraterrestre y, por supuesto, tanto más avanzada que la nuestra. Oigan: «Los libros de ellos eran cosas pequeñas. Los libros tralfamadorianos eran ordenados en breves conjuntos de símbolos separados por estrellas. Cada conjunto de sím-

bolos es un tan breve como urgente mensaje que describe una determinada situación o escena. Nosotros, los tralfamadorianos, los leemos todos al mismo tiempo y no uno después de otro. No existe ninguna relación en particular entre los mensajes excepto que el autor los ha escogido cuidadosamente; así que, al ser vistos simultáneamente, producen una imagen de la vida que es hermosa y sorprendente y profunda. No hay principio, ni centro, ni final, ni suspenso, ni moraleja, ni causa, ni efectos. Lo que amamos de nuestros libros es la profundidad de tantos momentos *maravillosos contemplados al mismo tiempo*».

No nos engañemos: ninguno de los lectores electrónicos en el mercado y a nuestra disposición por estos días goza del lirismo epifánico de un libro Made in Tralfamadore. Los libros tralfamadorianos están pensados por y para una inteligencia superior, para una capacidad para comprenderlo todo al mismo tiempo. Sus equivalentes presentes y terrestres parecen enorgullecerse de ofrecer lo mismo –fragmentación, simultaneidad, velocidad– pero su efecto parece ser el contrario. Los lectores electrónicos, supuestamente, contribuyen a facilitar y acelerar la experiencia de la lectura pero, en realidad, parece ser, acaban quitando las ganas de seguir leyendo. Pero –antigua noticia de último momento, paren las rotativas– seguimos leyendo a la misma velocidad que leía Aristóteles. Más o menos unas 450 palabras por minuto. Así, toda esa externa velocidad eléctrica a nuestra disposición acaba estrellándose contra nuestra pausada electricidad interna. Es decir: las máquinas son cada vez más veloces; pero nosotros no. Vivimos y creamos empeñados en aumentar la capacidad de máquinas para almacenar un número de libros que jamás alcanzaremos a leer. Visto así, a mí me parece que el libro de papel está más cerca de nuestro ritmo (hay noches en que envidio profundamente el entorno del siglo XIX a la hora de leer novelas decimonónicas a la luz de las velas) y, por favor, hay alguien en la sala que pueda explicarme cómo es que en los últimos años evolucionaron tanto los teléfonos y tan poco los aviones, ¿eh?

CUATRO Hay tres ensayos para mí imprescindibles sobre el futuro del libro y el libro del futuro. Por orden cronológico éstos son *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, de Sven Birkerts (1994), *The Shallows*, de Nicholas Carr

(2010) y *The Lost Art of Reading: Why Books Matter in a Distracted Time*, de David L. Ulin (2010).

Y los tres –cada uno a su manera– apuntan a la misma paradoja.

Hubo un tiempo en que las fiestas o el cine o la televisión o el alcohol o las drogas o el sexo o la política o los atardeceres nos alejaban de los libros.

Ahora –¡sorpresa!– son los libros los que nos alejan de los libros.

Los libros desde pantallas que nos impiden concentrarnos por más o menos largos períodos de lectura sin sentir la refleja y automática tentación de saltar a otro sitio, a otro *site*, a enredarnos en redes sociales y, de pronto, ya es hora de irse a actualizar nuestro perfil en red social. En pantallas –las grandes y pequeñas pantallas– en las que ya no se proyectan nuestras vidas porque nuestras vidas, ahora, cada vez más, son pantallas.

Ser o no ser pantalla, ésa es la cuestión.

Estar ahí.

Y tiempo atrás, en la revista dominical de *El País* –publicación que el pasado verano nos obsequió con bonitos y sentidos twits/micro-relatos estivales de sus lectores– leí una buena entrevista a Philip Roth de Jesús Ruiz Montilla donde habla sobre la extinción y muerte de los lectores de verdad. No encuentro la revista, encuentro la entrevista en pantalla. Tiembla Roth: «¿Dónde están los lectores? Mirando las pantallas de sus ordenadores, las pantallas de televisión, de los cines, de los DVD. Distraídos por formatos más divertidos. Las pantallas nos han derrotado». Y refiriéndose al Kindle –la última encarnación de libro electrónico–, Roth dice: «No lo he visto todavía, sé que anda por ahí, pero dudo que reemplace un artefacto como el libro. La clave no es trasladar libros a pantallas electrónicas. No es eso. No. El problema es que el hábito de la lectura se ha esfumado. Como si para leer necesitáramos una antena y la hubieran cortado. No llega la señal. La concentración, la soledad, la imaginación que requiere el hábito de la lectura. Hemos perdido la guerra. En veinte años, la lectura será un culto... Será un hobby minoritario. Unos criarán perros y peces tropicales, otros leerán».

En la misma revista, otro domingo, Javier Marías ironizaba sobre la inutilidad de todas esas campañas estatales a favor de la

lectura preguntándose si no sería mucho mejor predicar lo contrario: no un «el libro es para todos» sino un privilegiante y exclusivo «el libro es solo para algunos elegidos y usted no es digno de un libro; así que ni se le ocurra mirarlo o tocarlo». Tal vez así, razonaba y sonreía con acidez Marías, la gente sentiría curiosidad, codicia, ganas de pertenecer, y volvería al libro como se vuelve a un lugar solo accesible para los stendhalianos *very few*.

El asunto mecánico –las elegantes líneas de todo artilugio Machan, claro, desplazado al deseo por una buena historia hacia un deseo por el objeto cruzando la delgada pero definitiva línea roja que separa a la honda pasión del superficial enganche. De ahí que –mi humilde proposición– tal vez haya que combinar ambos factores: crear un libro que, cada vez que llegas al final de un capítulo, te exija resumen y apreciación crítica de lo que te ha contado y que, de no estar tú a la altura de lo que te demanda, ese libro se acostará con tu mujer, robará el cariño de tus hijos y hablará con tu jefe para que te deje en la calle.

Un producto literalmente terrorista.

Seguro que tendría mucho éxito.

CINCO Y un par de apuntes marginales pero dignos de consideración... De acuerdo, en un Kindle entra toda una biblioteca, pero no podemos prestar ni robar libros de ella. Mientras que la –permítaseme en tiempos en que todos se matan por el copyright de un logaritmo patentar una humilde palabra– parte de la *libritud* de un libro pasa por poder pasar de mano en mano, por prestarlo, y hasta por perderlo sin que esto nos signifique un gran drama económico.

Y leo que en *The New York Times* se advierte de que otra de las tantas especies impresas en peligro de extinción por electricidad es la de la marginalia. Palabra inglesa que –espero– la RAE nunca capture para escribir a su manera. Término que designa a todo eso que se suele subrayar y escribir en los márgenes de un libro que se está leyendo. La cosa es más interesante, claro, cuando quien escribe en las orillas de lo que se lee es un escritor. Y todo eso, parece, empieza a desaparecer (junto a la correspondencia profusa y meditada) por influencia y presencia cada vez más omnipresente de soportes dígito-informáticos, donde se busca imitar cada vez más fielmente la página de papel, pero aún no se

puede acotar demasiado en las orillas. Y, cuando se pueda, cómo preservar todo eso. ¿Saldrán a remate iPads y Kindles como se rematan bibliotecas? ¿Y si se rompen? ¿Y si se acaba la electricidad? ¿Y si –como aseguran muchos estudiosos– tarde o temprano tendremos que desenchufarnos porque respiramos un aire saturado de ondas y algoritmos y bacterias positrónicas? ¿Y si morimos todos eslectrocutados?

SEIS Los ya mencionados Birkerts y Carr y Ulin se refieren una y otra vez a lo que a mí sí me parece futurísticamente inquietante y determinante del futuro del libro: la pérdida de la capacidad de concentración para la lectura larga y tendida suplantada por la voraz disposición para consumir telegráfica y espasmódicamente frases de 140 caracteres[2] y por la cada vez menor necesidad de hacer memoria, porque todos disponemos de un cerebro externo y eficiente llamado Google.

El futuro del libro depende, pienso, de una nueva consagración de la soledad en tiempos donde nadie quiere estar solo.

O quiere estar a solas con miles de personas. Como cantaba y canta Roberto Carlos: «Yo quiero tener un millón de amigos» y «Yo quiero un coro de pajaritos».

Canarios en esa mina de carcón que es Facebook y twit, twit, twit y, sí, da un poco de asco limpiar la jaula.

No me preocupa el futuro del libro literario.

Siempre habrá una feliz resistencia leyendo a Tolstoi y a Proust y a Joyce y a Foster Wallace y a (pongan aquí vuestro autor favorito).

No hay crisis allí; pero sí hay crisis –crisis grave– en las playas cada vez más desérticas del best-seller. Esos libros que funcionaban como trampolín de piscina en la que hacer pie y aprender a nadar para luego partir con poderozas brazadas hacia profundidades oceánicas.

Y ahora, en cambio...

---

[2] Formato que ya muchos eleven a una suerte de arte popular –algo así como graffittis electrificados– olvidando que, como en tantas otras ocasiones, *yes we can*, convendría dejarle todo el asunto a los profesionales de la forma como *stand-up comedians* maestros del *one-liner*, profundos y geniales aforistas, e ingeniosos *mad men* de la publicidad.

Basta y sobra con echar un vistazo y comparar los vampiros de Anne Rice con los vampiros de Stephenie Meyer, las conspiraciones de Dan Brown con las de Robert Ludlum y, por una cuestión de piedad y buen gusto, no inserto aquí apellidos y catedrales y maldiciones castellanas. Pero, de verdad, comparen lo que se hace hoy en ese terreno con lo que hacían Irving Wallace o Irving Stone o Morris West y Leon Uris. Y ni hablemos de lo de Somerset Maugham o de Thomas Mann o de Charles Dickens, best-sellers todos ellos. Cómo saltar por estos días –como alguna vez salté yo– del *Siddartha* de Herman Hesse a *La isla* de Aldous Huxley. La mayoría de los best-sellers de hoy sólo conducen –como máquinas rotas o completamente funcionales en su solipsismo– a otros best-sellers. Y a la ilusión perdida y al canto de las sirenas de que –ligeros, *light, diet*– resultan tramas perfectas para cargar y consumir en tabletas livianas, delgadas, luminosas, brillando en la fosforescente oscuridad de tiempos en los que se lee y se escribe más que nunca.

Pero, también, peor que nunca.

Guardé la primera plana de *La Vanguardia* del pasado 21 de abril. Y cada tanto la miro. Recuerdo perfectamente por qué decidí guardarla. Titular en letras catástrofe. Allí se leía y ahora releo: *Los docentes alertan sobre la falta de ortografía de los jóvenes.* Y, como subtítulos, *Internet deja más al descubierto las carencias en la escritura* y *En las redes sociales la expresión es más descuidada, según los expertos.* Y no era que ese particular día no hubiese sucedido nada o no se encontraran a disposición del jefe de cierre las habituales noticias de fundamentalismo religioso, político, económico, existencial o terrorífico. Por eso, a mí me conmovió el hecho de que a alguien le hubiese parecido importante, por una vez, alertar a la ciudadanía pública no con un «Vienen los bárbaros» sino con un «Llegaron los barbarismos».

En las páginas interiores y centrales, la mucha información sobre el tema asumía sin problemas su condición de S.O.S. más que de S.M.S. Allí, últimas noticias del naufragio: pésima ortografía, peor sintaxis, y el mandato divino de no superar los twitteables 140 caracteres obligando a suprimir vocales y consonantes. Y, cuando se salía de la pantalla para llenar la página, el testimonio de un catedrática advertía de la presencia de «textos sinsentido de frases kilo-

métricas donde no hay comas ni puntos». Y, tal vez, lo más importante de todo y lo de fondo sin fondo: la idea de que la buena ortografía ya no enorgullecía o daba cierto prestigio sino que era considerada como una tiránica imposición de un sistema a derrocar por los indignados. Todo esto acompañado –lo mencioné más arriba– por los electrizados entusiastas que no dejan de apuntar que nunca se ha leído y escrito más que en estos tiempos. La cantidad por encima de la calidad. Otros, más cautos, afirmaban que la clave pasaría por encauzar esta irreflexiva adicción al tecleo y a la lectura de pequeñeces hacia el placer meditado por las grandes cosas. Pero no va a ser sencillo, advertían. Esa misma doble página de *La Vanguardia* aportaba las siguientes cifras: el 37% de jóvenes entre 15 y 29 años no lee libros; y el 44% lee, sí, pero por obligación. Y –tal vez lo más perturbador– los más pequeños afirman leer con placer, pero ese placer se va perdiendo a medida que crecen.

Es decir: lo que se añade en estatura humana se resta en altura humanística.

El futuro de los escritores que escriben los libros no parece muy brillante.

Por los días de aquella primera plana, salía a la venta el libro *Adéu a la Universitat: L'eclipsi de les humanitats* del académico y leyenda viviente local Jordi Llovet. Allí, Llovet se despide de un mundo del que, siente, ha sido despedido. Un mundo que no ha sido eclipsado (los eclipses son breves y pasajeros) sino que cabalga hacia ese largo crepúsculo que antecede a una noche eterna. Un mundo al que ya no le preocupan las Humanidades como materia de estudio y aprendizaje. Esas carreras que, en España, empiezan a terminar sin llegar a la meta, a faltarles alumnos a colgarse como diplomas de peso muerto a la hora de buscar y encontrar un buen trabajo[3].

Un mundo en que los estudiantes secundarios acceden a la universidad con conocimientos y preparación de segunda y «un desconocimiento casi absoluto de las lenguas clásicas, también de las modernas, incluida las de su padres, por escrito y oralmente».

---

[3] Atención, alerta, a los botes: mientras el número de estudiantes universitarios ha crecido cerca del 28,5% en los últimos veinte años, aquellos que optan por carreras humanística se han reducido en un 15,8% y bajando.

Un mundo donde lo que priva y primará serán profesionales formados en disciplinas científicas y técnicas y económicas hiperespecializadas.

Sépanlo: alguna vez hubo algo básico y que se le exigía a todo individuo llamado *cultura general*. Sépanlo también: la cultura general ha sido degrada a *cultura soldado raso*.

Y cada vez hay más casinos de oficiales que nunca saltan al frente de batalla[4] y cada vez menos librerías donde entrar a hojear libros en paz o, al menos, en tregua.

Y otra cosa: para mí –y, me consta, para muchos– la experiencia de disfrutar un libro comienza en el momento en que me entero de su existencia, en que salgo en su busca o en que lo descubro sin saber que allí estaba, esperándome. Y en los textos de solapa. Y en el diseño de portada. Y en su peso variable[5]. Y en el acabar comprando algo que no era lo que estaba buscando pero, de pronto, me resulta imprescindible. Y la instantánea y profiláctica función de «descargar» un libro a mi lector, en cambio, me parece demasiado parecida a la de abrir el refrigerador y ver qué hay ahí dentro, listo para ser descongelado.

Y no me gusta decir «mi lector».

Me gusta seguir pensando que mi lector sigo siendo yo.

SIETE Y la lectura es un don que no se queda sólo en eso: si se agita una y otra vez y se usa con frecuencia, tarde o temprano se alcanza ese placer tanto más sofisticado y exquisito que la lectura. Me refiero a la relectura y me pregunto si alguien releerá en pantalla. De algún modo, la primera lectura (misterio, incertidumbre, sorpresa) nos escoge a nosotros. Pero somos nosotros quienes escogemos lo que vamos a releer. Y, de acuerdo, ya no hay novedad. Sabemos cómo empieza y termina; aunque en ocasiones, cada vez más seguido, descubramos que no recordamos nada del cuerpo de la trama y que nos hemos quedado, apenas, con un per-

---

[4] O lo que es lo mismo: economistas y banqueros y ministros de economía posando para la foto sonriendo la sonrisa de quien no tiene la menor idea de lo que está pasando.

[5] En iPad o en Kindle todos los libros pesan igual. Y –sépanlo– todos los libros no tienen el mismo peso.

fume inolvidable. Pero el placer de volver allí es el mismo del retornar al sitio de unas vacaciones inolvidables.

Ahí, me parece, el objeto libro será fundamental.

Las ganas de buscarlo y encontrarlo en nuestros estantes, y lo que guardamos entre sus páginas mientra lo leíamos, y alguna línea subrayada.

Con este espíritu, me hice con las recientes ediciones de Jane Austen anotadas por David M. Shapard.

¿Por qué Austen, una de esas autoras que según Birkerts y Carr y Ulin dentro de poco ya nadie tendrá la capacidad de concentración necesaria para leerlas?

Respuesta: porque estuve con ella hace tanto, en otro siglo, en otro milenio, en otra vida: cuando leía también a Poe y a Chesterton. Y no es que haya olvidado sus argumentos. Para fijarlos para siempre llegaron, luego, Emma Thompson y Kate Winslet y Gwyneth Paltrow y Keyra Knightley y Anne Hathaway y todos esos actores de uniforme dando largas zancadas por los prados de BBClandia, de una casa a otra, para declararse a doncellas sonrojadas. Pero en su momento –lo confieso también sonrojado– no supe percibir su genio. Años después descubriría a la más inteligente y astuta George Eliot (cuyas novelas, a diferencia de las de Austen, no cierran en luminosa boda sino que abren con sombríos matrimonios) y Austen descendería en los estantes de mi biblioteca como quien baja por una escalera que ya nunca volverá a subir.

Pero aquí venía de nuevo.

Sweet Jane.

Y hay que decir que el enorme y un tanto demencial trabajo de Shapard tiene su gracia y es digno de agradecimiento.

Así –la nota al pie como reflejo original del *click* sobre una determinada palabra o término o nombre– Austen en la página de la izquierda y, en la de la derecha, abundantes entradas y salidas que incluyen clasificación de oportos, diseños de túnicas de fiesta (con viñetas), diferentes modelos de carruajes, citas de cartas de Austen, apuntes críticos, y lo más divertido de todo: el análisis de comportamientos y reacciones de los personajes de acuerdo al protocolo y moral de la época.

Así, también, la sensación de adentrarse en una historia acompañados por la Historia dentro de la que fue creada.

Una fiesta.

El banquete eterno de Internet (también conocida como la Red o la Web, apodos que, nada es casual, remiten al enredo o a la telaraña) es para varios el sitio donde los perdidos creen encontrarse.

Pero nadie relee allí.

No hay tiempo para volver sobre los propios pasos.

Se impone seguir, avanzar, patinar sobre el hielo delgado del momento, sin meta o destino a la vista, sin fin ni final ni finalidad.

En el futuro todos serán famosos por quince minutos.

En el presente, en cambio, todos creen ser famosos cuando reciben quince *comments*.

Y todavía me falta leer una gran novela sobre Internet y sus alrededores, sobre el e-mail y el anonymous, sobre el rumor o la impostura certificados por la eléctrica legitimidad de algo que, me temo, no es un género sino apenas un medio. Quiero pensar que esa gran novela no demorará en aparecer, como aparecieron las grandes novelas del cine, de la televisión y del teléfono[6].

Y, cuando aparezca esa novela, prometo dejar de releer lo que esté releyendo para leerla.

Y –aunque no vaya a estar por aquí– me gustaría volver a ella dentro de una o dos docenas de décadas, cuando salga la versión anotada.

Y que allí en los márgenes –y en las márgenes de tanta agua turbulenta sobre las que nadie aún ha construido un armonioso puente– alguien se atreva a explicar cómo se persuadía, y para qué, y por qué la gente tenía tantas ganas malas y tanto mal tiempo libre para teclear tantas estupideces, sin sentido ni sensibilidad, sin orgullo y con tanto prejuicio, allá por los primeros 2000. Años en los que –ignorados por toda posible vida inteligente en nuestro planeta, el espacio exterior descartado en nombre del espacio interior de nuestro ADN y nuestro AC/DC– comenzamos a transformarnos en fantasmas en la máquina, en nuestros propios e hiper-tecnificados extraterrestes, en aliens, en marcianos.

Por lo pronto, ya es ciencia, me he enterado de que nuestros pulgares –ese dedo clave que nos diferenciaba de tanta poco ins-

---

[6] Sí, hay grandes novelas sobre casi todo, capaces de enaltecer lo más frívolo y prosaico y chismoso. Austen es buena muestra de ello.

pirada pero tan inspiradora criatura más abajo en la escalera mecánica de Darwin– van deformándose y cambiando a fuerza de darle tanto a la tecla.

Los milenios dirán si nuestro nuevo pulgar será o habrá sido un pulgar hacia arriba o hacia abajo.

OCHO En los últimos tiempos me voy a dormir temprano, y antes del dulce sueño siempre suele aparecérseme la agria posibilidad del insomnio a conjurar y vencer. La otra noche, por ejemplo, me pregunté si todo lo que está sucediendo no tendrá que ver con que el animal lector ha alcanzado su cenit evolutivo y rebota ahora contra la cúpula de su perfección y límite y marcha atrás, hacia una suerte de involución disfrazada de mutación *high-tech*. Porque, piénsenlo, no ha sido fácil llegar hasta aquí, recorriendo el largo camino que va del polvo de estrellas, a la ameba anfibia, al simio erguido, hasta alcanzar la capacidad y el talento para disfrutar de una de las tareas más maravillosamente complejas y, para mí, aún inexplicables: el cómo hacer que un puñado de signos se nos metan en los ojos, lleguen hasta el cerebro y, allí, se conviertan en historias y en personas y en mundos, siempre diferentes, siempre construidos en complicidad con sus arquitectos. Son los escritores quienes trazan el plano, pero nosotros quienes hacemos uso de, cómo decía Proust, ese «instrumento óptico» que nos permite discernir aquello que, sin *ese* libro, tal vez no habríamos visto nunca en nosotros mismos.

NUEVE Se me pidió que escribiera primero y leyera después algo sobre el futuro del libro y, descubro, me he ido por las ramas pero, al menos, no he surfeado por las olas de encrestados *sites*.

Me he referido al libro del futuro, a sus posibilidades *sci-fi*, a la erosión de las mareas electrónicas sobre la acústica de los acantilados de nuestro cerebro.

Hace dos eneros, festejé el que la emisión en vivo y en directo de Steve Jobs presentando su iPad fuera interrumpida –al menos por unos segundos– por la mala nueva de la muerte de J. D. Salinger. Me pareció un acto de justicia poética. Una breve victoria de la literatura y de alguien que escribió pocos/suficientes/inmortales libros por encima del efímero y casi inmediatamente desactualizado artefacto capaz de almacenar miles de títulos que –ya lo dije– jamás se leerán.

Lo paradojal de lo ultra-portátil y lo mega-inconmensurable en el mismo sitio.

Porque, claro, ¿quién va a tener tiempo para leer vastas novelas decimonónicas cuando hay que estar chequeando y contestando y reportando sobre la novela de nuestras vidas a tantos amigos ansiosos por saber qué comimos y cuál fue la posterior consistencia y tonalidad de la materia fecal resultante de ese almuerzo? Buen provecho y a modo de infusión digestiva: a la hora de la verdad, me temo que a nadie le importa nada de todo eso; y no es lo mismo *estar* que *ser*. Pero yo te lee para que tú me leas y comulguemos en ese espejismo de comunidad planetaria donde nadie conoce a casi nadie pero aún así aspira a saber todo de todos, en el acto, entre famosos e infames.

No festejé, semanas atrás, la muerte de Steve Jobs pero sí me inquietó la potencia mesiánica de su despedida para sus fieles. Las reverencias a una súper-mente que, aún así, prefirió –hasta que fue demasiado tarde– no atenderse por médicos optando por terapias alternativas y espirituales.

Tiene su paradójica gracia: Jobs –profeta del lo *high-tech*–optó, a la hora de la verdad, por el jugo de árboles antes que por los quirófanos láser.

Y, de acuerdo, la innegable seducción de su evangelio y credo. El *holy ghost* y el *body electric* de su fe. La fascinación supuestamente bendita de la comunicación constante, de la velocidad de la luz, del plasma que pasma... Pero hay muchos días en los que yo extraño cierta lentitud y el saber que todo el saber no estaba en un solo sitio a segundos de distancia. Extraño esa felicidad de buscar algo y de hallarlo yo solo y por las mías. Extraño encontrarme con un amigo –un amigo de verdad–y demorar varias horas en ponernos al día.

Y extraño sentirme inaccesible, incomunicado, soñando, solo, o lo que es lo mismo: leyendo.

DIEZ A solas y bien acompañado. Y con todo el tiempo del mundo. Con todo el pasado y el presente y el futuro en nuestras manos y en nuestros ojos. Comencé escribiendo sobre niños (sobre, si todo sale bien, futuros lectores de los que dependerá tanto el libro del futuro como el futuro del libro) y terminaré evocando a un lector del pasado que alguna vez fui y que sigo siendo.

Porque la lectura y quien la practica no tiene edad.

Leemos para escaparnos del tiempo más que para ser futurísticos.

Allí estoy yo entonces, debo tener unos ocho o nueve años, frente a un televisor antiguo, pocos canales, tres o cuatro, y tanto más primitivo que cualquier libro: porque ese televisor es en blanco y negro y yo ya leo, siempre, en colores y en perfumes y en sonidos mucho más fieles y sutiles y atronadores; y yo puedo sentir las cuerdas de velas piratas y el frío de hielos polares y el suave viento de las estrellas acariciando mi traje de astronauta.

Pero, ahora, estoy viendo mi programa favorito.

Acaso el mejor taller literario jamás llevado a imagen y sonido.

La serie de televisión *The Twilight Zone* que, en Argentina se emitió como *Dimensión desconocida* y en España como *En los límites de la realidad.*

Con Rod Serling como trajeado anfitrión (anticipando el *look* de Don Draper en *Mad Men*) invitándonos, semana tras semana, a temblar de placer con un, breve en minutos pero amplio en efecto, relato donde lo fantástico se funde, siempre, con lo moral.

El episodio de hoy –de entonces– se titula «*Time Enough at Last*», fue emitido por primera vez el 20 de noviembre de 1959, durante la primera temporada de la serie y, con el paso de los años, los especialistas no dudarán en señalarlo como a uno de los mejores momentos de *The Twilight Zone.*

«*Por fin tiempo suficiente*» (ese sería su título en nuestro idioma) está protagonizado por Burguess Meredith, actor que más tarde sería un gran Pingüino en la serie kitsch-pop *Batman*, manager del boxeador Rocky Balboa y, *last but not least*, agónico comediante en una lograda adaptación cinematográfica de *El día de la langosta* de Nathanael West.

En ese episodio de *The Twilight Zone*, Burguess Meredith da cuerpo y alma a un pobre tipo llamado Henry Bemis, gris y miope oficinista que sólo alcanza la felicidad cuando lee. Pero su despótica esposa no se lo permite en casa y, mucho menos, se lo permite su despótico jefe en su escritorio. Una y otro no lo dejan leer. Un mediodía, Bemis –en la hora de su almuerzo– baja a la bóveda en el sótano para poder leer tranquilo. De pronto, todo tiembla y, al volver a la superficie, Bemis descubre que todo ha sido

arrasado por una por entonces muy de moda Bomba H. Bemis comprende que no queda nadie vivo en la Tierra y –superada la angustia inicial que le hace pensar en el suicidio– se da cuenta de que, al fin, en el fin del mundo, concluida la guerra más breve de la Historia, tendrá todo el tiempo del mundo para poder leer en paz. Bemis se dirige hasta las ruinas de una biblioteca y, feliz, comienza a recoger novelas y ensayos y enciclopedias y diccionarios y a organizarlos en pilas, en el futuro de sus libros en sus libros del futuro. Entonces, de golpe, Bemis tropieza, y se caen sus gafas, y se rompen. Igual que se rompería un iPad o un Kindle o lo que sea, lo que vaya a ser. La última escena muestra a un Bemis casi ciego, indefenso, con los ojos bien abiertos, pero ya sin poder leer nada.

Pero ese no es el tema, pienso.

El tema y la advertencia es ten cuidado con lo que deseas porque puede cumplirse y –otra vez, como decía Vonnegut– ten cuidado con lo que pretendes ser porque eso es lo que finalmente eres.

Tenerlo todo al alcance de la mano no significa estar capacitado para disfrutarlo o comprenderlo o verlo. El acceso a una superficie sin límites puede significar, también, la condena a la superficialidad, al dar saltitos de piedra en piedra, luego de haber perdido la habilidad para mojarnos con dedicación absoluta a un pequeño pero trascendente punto del torrente.

Y siempre puede acontecer un pequeño pero definitivo accidente fuera de guión, de programa.

No es fácil, no es sencillo, mañana nunca se sabe.

Mientras tanto y hasta entonces, no, lo siento, así es la vida, no guardé el recibo, no puedes cambiar ese libro por otra cosa, pequeño.

Feliz cumpleaños ©

Diálogo con Sergio Ramírez

Jorge Boccanera

Intensa, vehemente, lúcida, rebelde, son características que hacen de Amanda, la mujer que retrata Sergio Ramírez en su última novela *La Fugitiva*, un personaje singular, marginado en su tiempo y marcado por la tragedia de los opuestos: belleza y aflicción, escritura y silencio.

La Amanda de la novela, cuya salida trajo nuevamente a Ramírez a Buenos Aires, está inspirada en la narradora costarricense Yolanda Oreamuno (1916-1956), que además de causar revuelo con su libre andar en un medio social que le fue hostil, va a innovar en el campo de las letras con su novela *La ruta de la evasión*.

Ramírez, ex vicepresidente de su país y autor de una profusa obra narrativa en la que destacan las novelas *Castigo Divino*, *Margarita, está linda la mar* y *Sombras nada más*, entrecruza ficción y realidad para dar a través de las voces de tres mujeres (una de las cuales alude a la cantante Chavela Vargas) el perfil de una mujer inigualable en una Centroamérica convulsa.

– *¿Cuándo asomó en tu imaginación Yolanda Oreamuno como un personaje posible a novelar?*

– Desde que me encontré con sus huellas cuando llegué a vivir a Costa Rica en los años '60, supe de su legendaria belleza que pude comprobar en sus fotos, de su talento como narradora, y de su lucha estéril y dolorosa contra una sociedad sorda, apática y hostil. Me fascinó como personaje, cargué con ella por años, hasta que encontré las claves para escribir la novela.

– *¿Cuál es tu opinión de la Yolanda escritora?*

– Fue una mujer de vanguardia en las letras, cuando los hombres escribían una literatura vernácula, por el lado bucólico y por el lado social. Su propuesta de ruptura se adelantó a lo que sería el boom en un tiempo, el suyo, cuando la escritura de vanguardia era

ignorada, Proust, Virginia Woolf, Joyce, Faulkner. En ese sentido *La ruta de su evasión* es una estupenda nueva novela que aún sigue sin tener muchos lectores, como ocurre muchas veces con la buena literatura.

– *Otro rasgo en el que destacó fue por su lucidez...*

– Tenía todo aquello que no se esperaba de una mujer: talento lúcido, inteligencia penetrante, sentido crítico, rigor en la escritura, imaginación despierta. Una mujer, por tanto, rara. Esos eran atributos masculinos; los hombres se los atribuían a sí mismos, mientras relegaban a las mujeres al recinto sacrosanto del hogar, que tenía múltiples cerradura, y cuando ellos salían a la calle se llevaban las llaves.

– *¿Su inconformismo hizo que se fuera de Costa Rica?*

– Su rebeldía, su hastío de vivir entre las cuatro paredes montañosas de una ciudad provinciana, también porque quería volar lejos, aunque fuera Guatemala, que podía ofrecerle poco más que Costa Rica, o México, una urbe inmensa donde era fácil ser ignorado y disolverse en el anonimato. Una tragedia personal, porque buscaba lo que no podía hallar.

– *Su sino trágico –medular en la novela– da idea de que la belleza puede ser también una maldición.*

– Una belleza perturbadora para los hombres y ofensiva para las mujeres, porque iba acompañada de su don de libertad sexual, que en aquellos tiempos era una herejía social. Su proclama íntima de ser ella quien eligiera a los hombres, y no dejarse elegir pasivamente, rompía con todos los moldes y llamaba al escándalo. Por eso su belleza volvía a Yolanda más trágica.

– *Hay un juego respecto a los títulos de las novelas. Yolanda escribe* La ruta de su evasión *que iba a llamarse* La poseída, *mientras que la Amanda de tu novela escribe* La puerta cerrada, *que según uno de los personajes iba a llamarse* La fugitiva. *Da la sensación de que tomás la posta de alguien que en la vida real dejó mucho libros a medias o extraviados.*

– Una de mis fascinaciones respecto a ella es cómo va quemando sus alas en la ambición irreprimible de escribir, anunciando ideas, empezando libros, dejándolos en el camino, consumida por la literatura como un deseo insaciable. Ese rasgo suyo es esencial en mi personaje Amanda Solano. Es la escritora que escribe,

pero que también sueña en escribir, toda ella literatura, aún en los libros que nunca escribió.

– ¿La Fugitiva *se ubica entre la novela y la biografía?*

– La historia parte de los elementos esenciales que me entrega la vida de una mujer que estudié a profundidad, pero que deja de ser biografía apenas empiezo a escribir la novela. Amanda no es Yolanda, quien nunca tuvo amores con Salomón de la Selva, Amanda sí. Yolanda nunca se encontró con Garrido Canabal en su exilio de San José, Amanda sí. Yo imagino con toda libertad, tal como Yolanda se hubiera imaginado a sí misma como personaje, y nuestro punto de encuentro es que los dos somos novelistas.

– *Tu novela contiene algunas microbiografías; la de monseñor Sanabria, la de García Monge, etc...*

– Tomo de sus vidas lo que me parece atractivo en ellos. Monseñor Sanabria dice en su sermón en plena misa dominical en la catedral de San José que no es pecado votar por los comunistas. Eso es ser personaje de novela.

–La descripción pormenorizada del ambiente histórico, social y literario de Costa Rica ¿es para contextualizar al personaje?

– Es una necesidad de la novela. Si Amanda se rebela contra una sociedad cerrada, el lector tiene que saber qué clase de sociedad era ésa, y saber que no por ser cerrada, dejaba de estar sometida a una dinámica social memorable: el derrocamiento popular de la dictadura de los hermanos Tinoco, las bananeras como enclaves, las huelgas sindicales, las reformas sociales de Calderón Guardia, la revolución de Figueres, la abolición del ejército... Costa Rica no salió de la nada.

– *Tanto el título de tu libro como el de la novela de Oreamuno (*La Ruta de la evasión*) aluden a una fuga, ¿a un autoexilio?*

– Amanda se fuga de Costa Rica para encontrarse y no lo logra, y se fuga de sí misma para encontrarse y tampoco lo logra. Siempre está huyendo hacia adelante, persiguiéndose, y por eso será siempre una fugitiva, aún después de su muerte; ser una muerta en una tumba sin nombre es seguir huyendo, seguir fugándose...

– *Es interesante como utilizás el argot y los modismos de Costa Rica y México, ¿te son comunes esos vocabularios?*

– Uno aprende con el oído matices, vocabulario, cuando vive en un país largos años, como viví yo en Costa Rica, y cuando está

tan familiarizado con otro, como México. Es a través del lenguaje que bajo hacia las tres mujeres que narran la historia, es mi modo de entrar en ellas, haciéndolas hablar y hablando como ellas. Hablan las primeras dos como ticas y la última como mexicana, pero más difícil que hacerlas hablar en su lenguaje, es hacerlas hablar como mujeres.

– *Parece clave la frase de «Yolanda/Amanda» de que: «solo a la muerte se llega demasiado temprano», ¿era consciente de que su vida se quemaba rápido?*

–Alguien que desde el principio vive en el escenario de la tragedia, aprende a ver su vida de manera trágica, y esas vidas nunca llegan a ser largas. Siento que Amanda, solitaria, incomprendida, enferma, pobre, nunca esperó una vida larga, y cada vez más sentía que el final se hallaba más cerca. Murió en la plenitud de la vida, pero ya estaba acabada.

– *Queda en el enigma el tema de sus novelas extraviadas o solamente pergeñadas en su imaginación...*

– Como ya te dije, alguien que vive dentro de la literatura de la manera en que ella vivió, escribe a medias y a veces no escribe del todo, pero se imagina escribiendo. Sólo dejó una novela y unos cuentos que dan para un libro. Ése es el testimonio de su vida y de su tragedia de escritora. Yo creo que es suficiente. Escribió la mejor novela costarricense de todos los tiempos con *La ruta de su evasión*.

– *Aparecen en tu libro otras personas –como la poeta Eunice Odio y la cantante Chavela Vargas– de vidas intensas, conflictivas, ¿compitieron con el personaje central al momento de la escritura?*

– Eso es parte de las vidas paralelas que crea la novela, y el conflicto entre todas estas mujeres está en la novela, en ninguna otra parte. Ni siquiera hay pruebas de que Chavela haya conocido a Yolanda. Pero entre Manuela Torres y Amanda hay un conflicto sin el cual la novela no existiría. Sobre Eunice, lamento que en mi novela tenga un papel secundario, merece una novela parte. Una poeta también extraordinariamente bella, otra exiliada, otra rebelde, y cuya muerte es aún más trágica. Y Chavela Vargas... allí hay otra novela en su vida. Pero yo tengo a mi Manuela Torres en *La Fugitiva*, que compite con ella.

– *¿Es interesante el modo en que armás las voces, los relatos de esas mujeres que conocieron a Amanda, ¿se te cruzó la idea de contar la historia a través del mismo personaje?*

– Alguna vez pensé que la novela debería ser contada por la propia Amanda, era lo justo. Pero en el camino vi que debía buscar la manera de que la relataran a ella, no yo, sino tres mujeres que la conocieron a fondo. Inventé entonces esos tres personajes, cada uno con su propia voz, con su propia visión, que hablan de manera independiente frente al entrevistador, sin saber lo que las otras dicen, por lo que sus testimonios son contradictorios, disímiles. Tres historias diferentes. Era lo que yo quería, porque la vida de alguien, cuando es contada por otros, en cada relato es una vida diferente



Dolor adentro: un nuevo libro en la obra de Hugo Mayo

Edwin Madrid

Hugo Mayo, el primer poeta vanguardista ecuatoriano, quien sigue la información del movimiento Modernista del Ecuador pero que, como él mismo anotó, tuvo cierta repugnancia con esa poesía. Por aquella época, la revolución liberal y la muerte de su caudillo, el General Eloy Alfaro (1842-1912), arrastrado y quemado por una turba enloquecida, fueron acontecimientos que sacudieron al país. Mayo sostuvo que los hechos de ese momento, esa tragedia del pueblo que venía a transformarse, influenció mucho en su poesía rebelde. Esto lo llevó a convertirse en uno de los pioneros del movimiento dadaísta en Ecuador, fundó y dirigió, por los años veinte del pasado siglo, las revistas *Síngulos* y *Motocicleta* que significaron, en cierto modo, la «modernidad» de nuestra poesía; en la segunda recibió colaboraciones de Mariátegui, Eluard, Huidobro, Apollinaire, Neruda, César Moro, etc.

Borges y Alberto Hidalgo lo incluyeron en: *Índice de la poesía Latinoamericana*, 1926; y Guillermo de Torre lo incluye en su *Historia de las literaturas de vanguardia.* Hugo Mayo, sin internet logró establecer una red de contactos y colaboraciones con los nuevos poetas de América y del mundo, y sus poemas, que no fueron publicados en las revistas de los modernistas ecuatorianos, comenzaron a aparecer en las del exterior, de esta manera se dio a conocer primero afuera y luego en Ecuador, donde se creía que sus poemas, firmados con el seudónimo Hugo Mayo, se trataban de una tomadura de pelo, de alguien que conocía francés y traducía a los nuevos poetas franceses. Sin embargo, su obra en forma de libro recién aparecerá cuando este poeta frisaba los 80 años, en 1973. Una obra parva que hay que leerla con deteni-

miento, no vaya a volverse a decir «que andaba un loco suelto en Guayaquil».

A pesar de que, como se dice, se trata del mayor poeta vanguardista del Ecuador, Hugo Mayo, seudónimo del poeta Miguel Augusto Egas (1895-1988), sigue esperando por una investigación y una crítica que lo coloque en el sitio que merece su poesía, que ha circulado de manera fragmentaria y por la emoción y fascinación que ha despertado en algunos escritores, lo que no ha sido suficiente para reunir una obra desperdigada en revistas y publicaciones marginales que ha dificultado esta labor. Creo que muy poco empeño tiene la universidad en el estudio e investigación sobre este autor. En este sentido, el esfuerzo más interesante por juntar su poesía puede resultar la publicación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, del 2009, edición revisada y aumentada: *Hugo Mayo, poesía reunida*, en su colección Memoria de Vida N°3. Esta publicación, en una voluntad por reunir la poesía completa, logra rastrear poemas que Hugo Mayo publicó en revistas tanto dentro como fuera del país desde la década del 20 hasta un año antes de su muerte, que lo recogen en un nuevo libro. Y que, según su editor: «Este nuevo libro lo hemos denominado *Oxidación*, en tributo al poema que Mayo publica en el primer número de *Grecia* (Sevilla, 12 de octubre de 1918), la revista del ultraísmo español, cuyo director fue Rafael Casinos-Assens». Luego, en 1919, según esta misma publicación, también publicaría otros poemas, en la revista *Cervantes* de Madrid. Lamentablemente, a pesar de que, como digo, *Hugo Mayo, poesía reunida*, constituye un gran esfuerzo por recolectar su obra, me parece que se permite una licencia que todavía puede ser muy apresurada: colocar un nuevo libro, por la fascinación o el gusto que produce el poema «Oxidación», es una «licencia» de quien hace la edición, prólogo y notas de esta publicación, que no sería tan arbitraria si la investigación y las aproximaciones a la obra de Miguel Augusto Egas estuvieran al día o, al menos, fueran las suficientes como para fechar una cronología exacta y definitiva.

Cada cierto tiempo, suelo ir a escarbar en las librerías de viejos del centro de Quito; la última vez, fue hace casi un año, revisaba uno por uno los ejemplares amontonados, en la librería que está en la calle Oriente, metía las narices en las gangas enfiladas a 3

dólares, hurgaba detrás de los mamotretos enciclopédicos, y me trepé en las escaleras para ojear y hojear aquellos libros empolvados del primer peldaño del anaquel del fondo. Decepcionado por los huesos y *betsellers* encontrados, bajé la mirada hacia las filas inferiores y, desde allí, entre la segunda y tercera fila de libros, tirado hacia adentro, estaba un librito mínimo, empolvado y ajado por el tiempo, lo tomé y casi me resbalo de la escalera por la emoción del hallazgo. Se trataba de: *Dolor adentro*, un poemario firmado por Miguel Augusto Egas, de 1974. Solo vi su presentación y, para no levantar sospecha alguna, tomé cualquier libro de las gangas y pregunté en forma despectiva: Cuánto por este libro y este folleto. El librero ni siquiera los miró: Tres dólares el uno –dijo– y por el folleto deme dos. Respondí que uno era suficiente por el folleto. Me miró como a un muerto de hambre y aceptó. Pagué y salí. Solo cuando estuve a tres cuadras de la librería, me senté y revisé de cabo a rabo mi hallazgo.

Tengo en mis manos: *Dolor adentro* (1974), tal vez el único libro organizado y llevado a la imprenta por el propio autor: Miguel Augusto Egas. No es por el azar de este hallazgo que afirmo que esta obra y este autor siguen esperando por una investigación y una crítica que lo coloque en el sitio que merece su poesía, no es una exageración, como tampoco lo es cuando llamo arbitrario querer colocar un nuevo libro en su cronología. No puede ser exageración, si el pie de imprenta que tiene el libro de marras anota: *Se terminó de imprimir en los Talleres Gráficos de Impresos JUBONES, en la ciudad de Pasaje el 10 de Diciembre de 1974. (1.000 ejemplares en papel bond)*. Es decir, hay 999 ejemplares restantes que ningún especialista, crítico, investigador, catedrático o estudiante se ha topado como para reconstruir la obra de uno de los poetas más importantes de la poesía ecuatoriana, tal vez el más vanguardista de todos, como no se cansan de repetir quienes han husmeado su obra.

Dolor adentro tiene formato de 15cm X 21cm. Su portada es en cartulina Bristol, blanca. Con un grabado en negro, ilustrando en su parte central. El nombre de libro, colocado, la primera palabra: DOLOR en forma vertical a la izquierda de la ilustración, y la segunda palabra: ADENTRO, en forma horizontal, debajo del grabado. Las dos palabras, en letras grandes, van en color rojo. El

nombre del autor: Miguel Augusto Egas, está impreso en la parte superior derecha, en letras mayúsculas negras, lo mismo el año de publicación que está en la parte inferior derecha (1974); es decir, cuando el poeta tenía 76 años de edad.

Efectivamente, los interiores están impresos en papel bond y tiene 12 poemas y un prólogo pequeño en la página 1, que a propósito, no están numeradas pero son 24.

Me parece que la primera cosa que hay que anotar es que está firmado por Miguel Augusto Egas, pues es lugar común afirmar que, este poeta, siempre firmó sus poemas como Hugo Mayo. Y este podría ser otro dato para seguir la pista de su obra, investigar las publicaciones de Miguel Augusto Egas, hermano del modernista José María Egas (Manta, 1896 - Guayaquil, 1982).

Pero lo que hay que anotar es que la presentación o prólogo de este libro es una carta, que la escribe Hugo Mayo a su hijo poeta, Miguel Augusto Egas, en una especie de juego de autor y seudónimo, en el que el seudónimo se convierte no solo en heterónimo del autor, sino en un padre-poeta que habla o aconseja a su hijo-poeta. Este enroque, por llamarlo de alguna manera, es un juego delicioso que le permite a su autor desdoblarse para no caer en la sensiblería de su condición objetiva. Revisémoslo:

HIJO:

Vas a entregar a la publicidad tu folleto de poemas,
que lo titulas; «DOLOR ADENTRO». Me alienta que continúes en
el mundo de las letras. Los poemas los he leído y releído; son
peculiares, llenos de aliento lírico y de metáfora robusta, renovada,
que crea y sugiere un mundo diverso, atormentado, razón suficiente
por las circunstancias adversas que ofrece la vida, fomentadas
por tus enemigos, que con poder de caporales orientan la justicia a
sus intereses y te han conducido hasta la «ergástula fría donde habitas»,
según, tu propia expresión, que debe solo constituir un territorio

de turista, para superarte, y seguir adelante para bien tuyo,
mío, y de la sociedad a la que perteneces.

Como padre-poeta que soy, no puedo comentar con el
bisturí de la crítica tu obra, la obra de mi hijo-poeta. Ella la
dejo
a los demás.

No te olvides que los artistas y escritores han producido
lo más bello de su creación, cuando el infortunio los ha llevado
a la Cárcel, Verdad Cervantes, verdad Oscar Wilde?

La poesía alienta, transforma y convierte al hombre
en un artífice. Inspírate, la inspiración te llega de sangre, y «la
sangre es espíritu», según el decir de Chopenhauer.

Adelante. Deja el dolor y sigue rebelde.

Te besa tu padre,
HUGO MAYO

Me parece que este texto que hace de pórtico, puede ser la clave para desentrañar el libro y hacer algunas especulaciones con las circunstancias que motivan su escritura.

Desde su título: *Dolor adentro*, es la voz de alguien que denuncia y sostiene un «mundo atormentado» al que se resiste con la dignidad y la sabiduría de un hombre que conoce las adversidades que «ofrece la vida» fomentadas por otros hombres que tienen el poder real de una sociedad: Miguel Augusto Egas ha sido llevado a presión por los intereses oscuros o claros de quienes pueden maniobrar con la justicia. Miguel Augusto Egas, el hijo-poeta, está preso en «la ergástula fría» pero Hugo Mayo, su padre-poeta no, y es desde esa rebeldía de su voz la que alienta a su hijo-poeta para que se sobreponga a esta adversidad, como antes lo hicieran Wilde o Cervantes, dando al mundo un ejemplo de dignidad y espíritu, con obras insustituibles que debelarán la condición humana.

Esta visión, esta manera de encarar la realidad coyuntural, queda impresa desde el primer poema que abre el libro: «Macha-

la», *estoy preso*. No es una queja, no es un lamento de su situación en el suelo de Machala, es una toma de posesión para sobrellevar esa adversidad: «Está preso mi cuerpo, pero mi alma,/ mi corazón azul sigue vibrando;/ sigo siendo el que escruta el infinito,/ la ola que en amor se entrega toda».

En el segundo poema: *Carta a mi madre* el poeta trata de explicar a su madre cómo el odio esparcido y la justicia vendida lo han llevado hasta la «ergástula fría donde habito». «Te escribo, para decirte cosas que no comprenderías,/ estoy preso, / que ya no bebo licores prohibidos,/ que me sané la tos, que en vela te angustiaba.

Luego escribe: «El viento quiere libertarme»: El viento, limpia, sí, limpia,/ retratos viejos del polvo de los años./ Con sus inmensas alas, acróbata no visto,/ abrió, oculto, la puerta de mi celda,/ –pero seguramente sabe que es prohibido,/ la ley no le permite, sustraerse a los presos./ Quiere llevarme, libertarme, pero no puede:/ los humanos me redujeron el espacio.»

El cuarto poema es este:

CAUTIVERIO

(Para Voltaire Medina, dilecto amigo)

Arriba, el cielo azul en estatura,
abajo mi tristeza como muro,
donde soy prisionero del oscuro
cautiverio terrible, hecho locura.

Solo miran mis ojos el candado,
que me ata a la celda donde habito,
Mi dolor se agiganta de hito en hito,
en espacio geométrico, voy cansado.

Ayudadme...! Necesito de aromas,
de luz horizontal, blancas palomas,
para el mensaje oculto que lo anuncio.

La mañana es opaca, hace frío.
Dejadme, amigos, con lo que es tan mío:
La REBELDIA, en el poema que denuncio!

Es la voz de un preso que se resiste al tedio carcelario y se rebela denunciando su penosa situación sin solicitar la clemencia de los amigos, pues solo su rebeldía poética parece traspasar su cautiverio.

El quinto poema es: «Estrella iluminada» que tiene este epígrafe: *Solo muerto me bajarán de la Moneda.* ALLENDE.

Recordemos que el 11 de septiembre de 1973, un año antes de la publicación de este libro, se da el golpe de Estado en Chile y la muerte de su presidente Salvador Allende. Es un poema de solidaridad con el pueblo de Chile y un homenaje de admiración a Salvador Allende, que prefiere el suicidio, como un ejemplo para América. Pero también puede deducirse la militancia socialista del poeta que estaba atento a las causas democráticas, no sólo del Ecuador, sino también del continente.

El poema 6: «Mi navidad ausente», supone que el poeta pasa la navidad de 1973 en cautiverio y este es el pretexto para construir su poema:

He colocado en mitad de la mesa, mi corazón azul
ya que el pan se ha quemado cuando salió del horno.
(Melchor llegó muy tarde, no despiertan los presos)
Una lágrima larga como río crecido
me hace entender la vida de las cosas
en las que malmuero.

El poema siguiente, «Libertad: yo te proclamo», con esta línea entre paréntesis: «(desde la oscura celda donde guardo prisión)» es un texto de dos páginas, en el que la voz pasa revista a las cosas más sensibles en las que valora la libertad. Bellas imágenes creadas con enorme sensibilidad.

«Yo os digo que me han negado el cáliz de la libertad», otro poema que supone un diálogo consigo mismo a propósito de la creación divina del hombre para dejarlo solo y desamparado, a la intemperie, sin nadie que lo entregue solidaridad, un vacío espiri-

tual y humano como un naufragio. Pero en las dos últimas líneas recupera la fe y la esperanza: «Si todavía hay caminos en el mundo/ el pan ha de llegar a nuestras puertas.»

«En perder la felicidad es cosa simple», el texto número 9, trata sobre esa fragilidad que entraña la felicidad, una sensación efímera que por diversas circunstancias no se la puede retener. «La voz está atormentada: Me dejaron descalzo, sacándome raíces, / pedazos de poesía, como si no tuviera derecho a la eternidad...»

«Las rejas: Mi único orizonte», el poma 10, horizonte sin hache ¿descuido del tipógrafo o capricho del poeta? El mundo visto a través de las rejas de una ventana, un desasosiego, el pasar lento del tiempo como una tortura. Pero también hay un guiño al Vallejo de: *Hay golpes en la vida, tan fuertes.. ¡Yo no sé!* Que el poeta, Miguel Augusto Egas inconscientemente lo desliza en ciertas líneas pero de manera afirmativa, por ejemplo: el verso quiere salir pero no puede/ se nos muere en lo adentro, yo lo sé o también: caminando desnudos a la muerte/ catafalco, sombre, humo, yo no sé.

En el penúltimo poema, «Los muertos se despiertan conmigo», la muerte es la única certeza que llevamos los humanos, la voz poética hurga en sus meandros de la mano de los muertos, los vivos lo han olvidado o lo negaron «el pasaporte» para seguir por la ruta telúrica. Su visita al valle de los muertos parece inevitable, ha aceptado de Wilde, siempre elegante, un clavel para su traje oscuro.

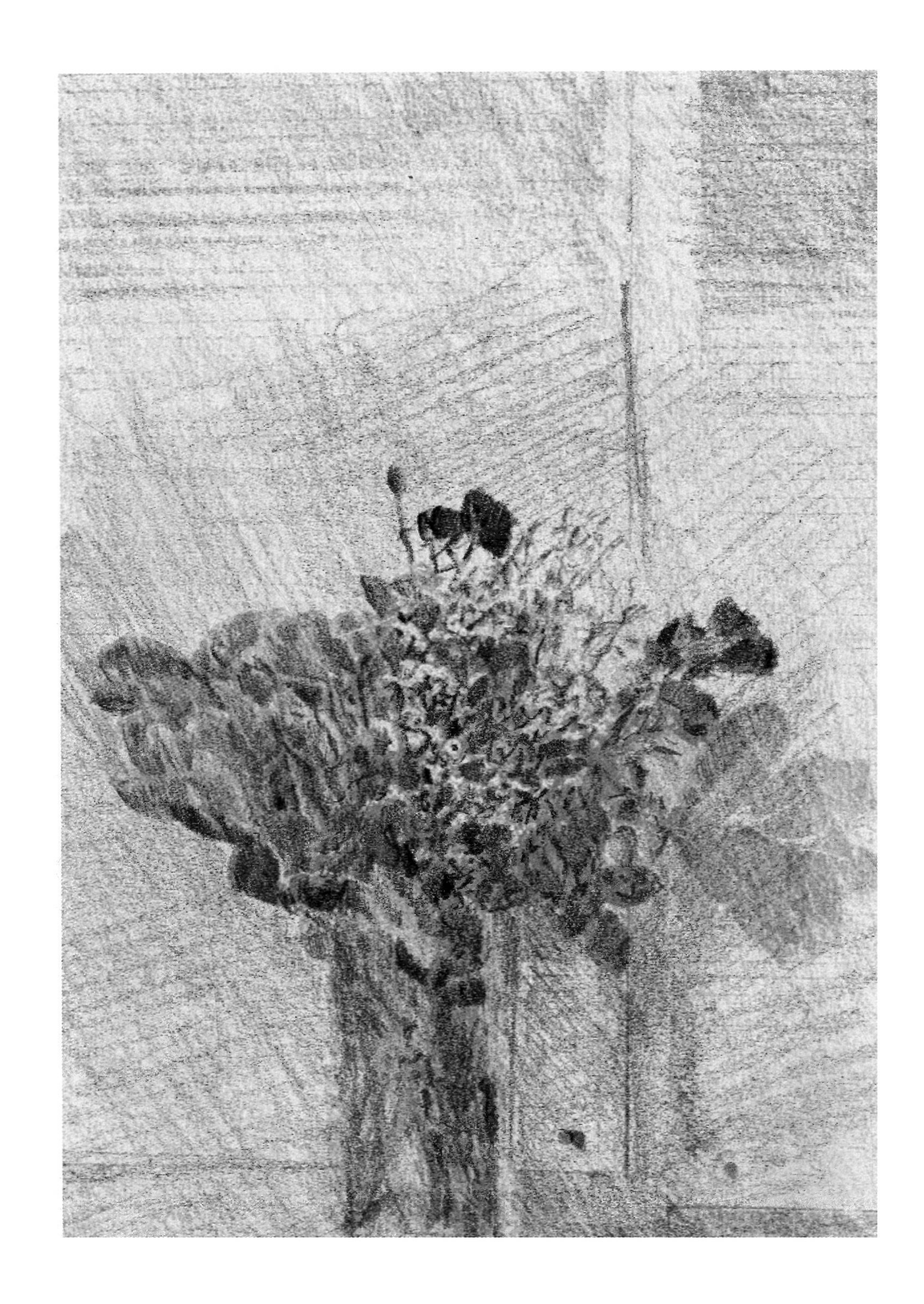
Y el poema 12 «Ingreso al mundo de los pájaros», se trata de una levitación sobre lo corpóreo, el poeta se convierte en un ser que visita los cielos y tiene como compañero a los pájaros, ellos tienen la voz de la verdad, aman el sol, la luz, el aire. Yo soy.

Como podemos apreciar, *Dolor adentro* se trata de un pequeño libro de corpus compacto, con una estructura sólida, jaloneada por el tema de la prisión y su reflexión en la condición humana, elaborado con lenguaje diáfano y ajustado en imágenes que trasmiten las sensaciones de una voz frente a la desdicha y la adversidad de verse prisionera. Señalemos que es un poemario construido por un poeta de 76 años; es decir, por un poeta con pleno dominio de sus instrumentos creativos. Pero lo que muestra no es un alarde de recursos literarios, más bien son poemas formales, de corte social, en los que se convierte la anécdota en

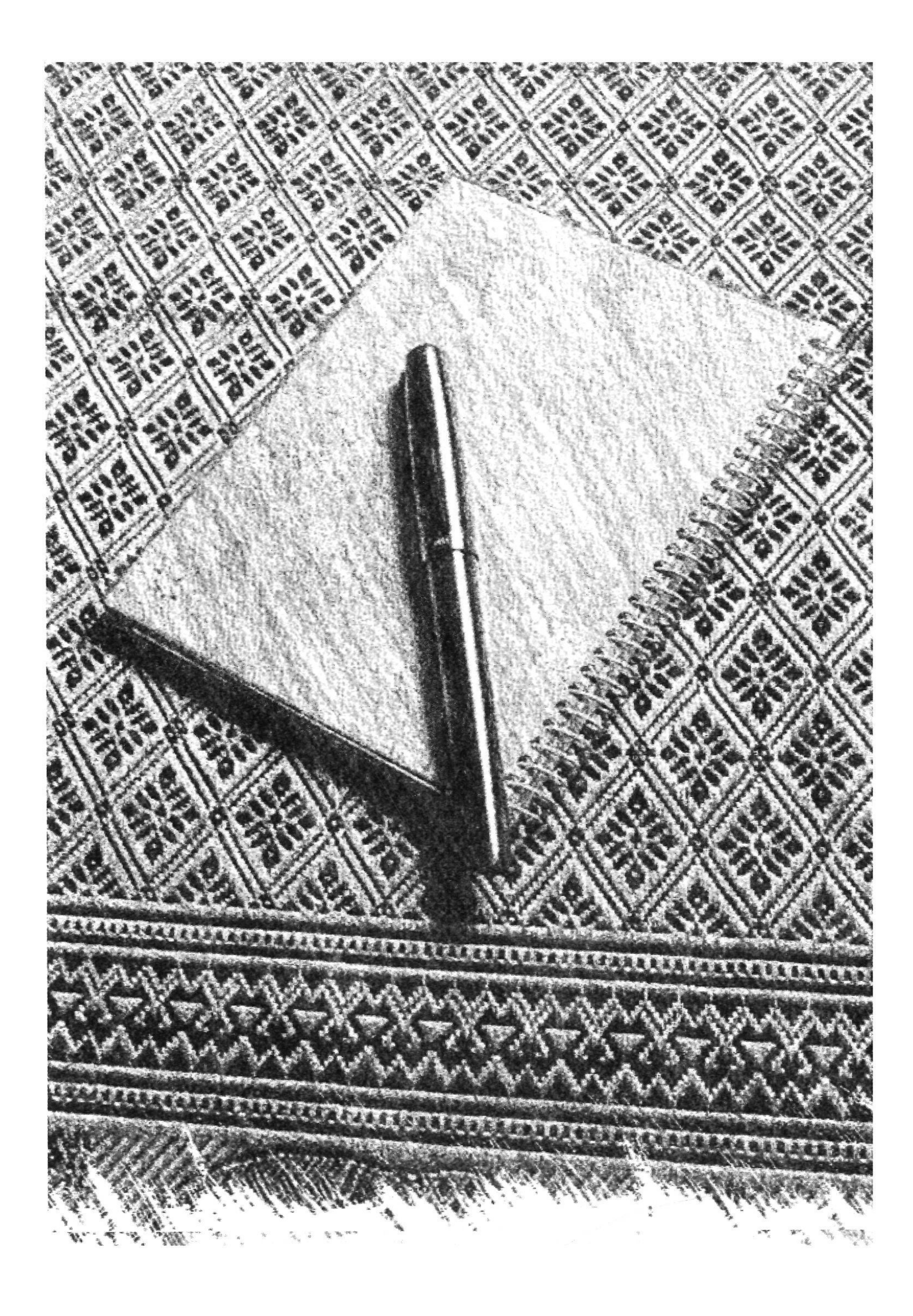
textos de líneas poéticas con ritmo narrativo con las que se construyen imágenes llenas de fortaleza y desengaño que van pergeñando una voluntad dispuesta a no claudicar y mantener una postura rebelde, cumpliendo el llamado que hace el padre-poeta: Hugo Mayo a su hijo-poeta: Miguel Augusto Egas.

Bibliografía:

Egas, Miguel Augusto: *Dolor adentro,* Talleres Gráficos de Impresos JUBONES, Ciudad de Pasaje, 1974.
Serrano Sánchez, Raúl: *Hugo Mayo poesía reunida,* editorial Pedro Jorge Vera, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2009.
Madrid, Edwin: *Antología la poesía del Siglo XX en Ecuador,* Visor libros, Madrid, 2007.




CH
Creación



Aurora

Lêdo Ivo

EL AUTOMÓVIL NEGRO

¿Quién dejó este automóvil en el garaje?
En el garaje vacío ningún auto
está aparcado. Y nadie se atrevería
a cruzar el espacio en que los sueños
y la basura de los astros se amontonan. En que la vida
corre como el agua de las pilas rotas.
Mucho más allá de cualquier vértigo o pensamiento
se extiende la autopista inalcanzable.
Se bifurca cuando la noche cae
y surgen moteles iluminados y gasolineras
puestos por el tiempo en el portal del mundo
que oscila siempre entre lo horrendo y lo bello.
En la oscuridad del día fugitivo
el aparcacoches avanza y por fin descubre
un automóvil negro aparcado en el garaje.

CENTINELA

¿Quién va? ¿De quién son esos pasos tan firmes?
Oigo en la oscuridad un ruido de llaves,
pero nadie sabrá abrir la puerta
del cuarto en que me espero y me sueño
y respiro el dolor de ser un hombre
y de sentir sed y hambre.
Sé tan sólo que el día es blanco y la nieve eterna.
Y sé que la noche es negra y la nieve es leve
y la muchedumbre que emerge del metro
avanza y se diluye en la bruma como espuma
y en humarada se esfuma.
Y la nieve cae y es leve como pluma.
¿Quién va? ¿De quién son esos pasos tan firmes?
Las palomas arrulladoras se posan siempre
en el suelo augusto de la Place Vendôme.
Y la nieve es blanca y leve como la muerte
y el frío del mendigo es frío y hambre.
¿Quién me busca tanto sin encontrarme?
También yo me busco
en el largo atardecer
como quien busca la llave de la morada
perdida en el crepúsculo.
Andando por las calles de París
y pisando las hermosas hojas frías
caídas de los plátanos desnudos
sé tan sólo que el día es largo y la vida, breve.
Y sé que moriré lejos de la nieve.

LA CATÁSTROFE

Las latas de cerveza tiradas en los terrenos baldíos
tras las guerras y los picnics,
los sueños interrumpidos y la luz que se apaga,
las máscaras desgarradas que los barrenderos recogen el miércoles de ceniza,
el cielo azul que se extiende sobre el cielo después de las tempestades,
los utensilios entregados al mar desordenado tras la larga servidumbre
y el anzuelo paciente y el silo devastado,
todo tiene un sentido. Nada existe en el mundo sin significado.
Y ese es nuestro tormento. Queremos tan sólo
una gota de lluvia sobre un pétalo
y la catástrofe brota. Los torrentes caen a borbotones de las verdes montañas
que abren sus entrañas de barro y piedra
y casas y cuerpos son arrastrados por las aguas ciegas.
Aturdidos y heridos, interrogamos al día
y el probable designio de Dios
y el día es un trueno, el día es un relámpago
que ilumina por un instante nuestros rostros
y aflige nuestras almas que esperaban una lluvia breve.

LA VERDAD SOBRE HOMERO

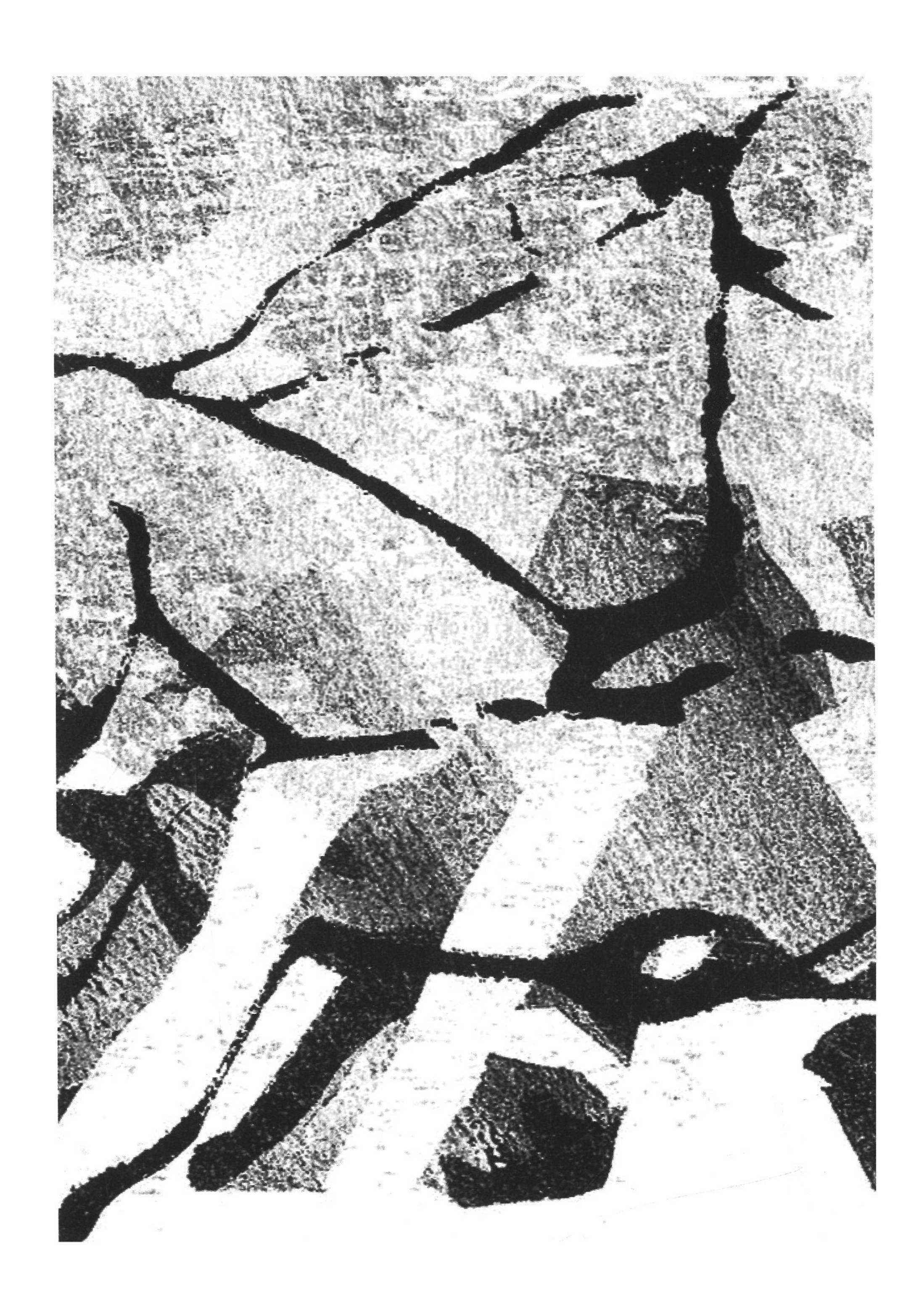
No es cierto que Homero haya existido
y escrito la *Ilíada* y la *Odisea*.
Hubo en Grecia numerosos Homeros
y muchos de ellos se aventuraron en el mar, sufrieron naufragios, conocieron la experiencia del
exilio y combatieron en la guerra de Troya.
Otros bebieron vino en mesas de piedra y bailaron en las playas, soñaron y olvidaron sus sueños, escucharon en verano el zumbido de las cigarras posadas en los pinos, asistieron al romper de la aurora, interrogaron a las estrellas y acabaron por morir.
Hubo incluso varios Homeros que oyeron el canto de las sirenas que emergían de las olas y algunos se masturbaron al ver cuerpos tan bellos.
Y hubo aún aquel Homero que dijo haber visto cómo el marinero Elpenor caía del techo del Palacio de Circe
pero este es quizás el más mentiroso de todos, pues en aquel momento Elpenor no estaba en el Palacio.
De modo que ninguno de esos poetas fue el verdadero Homero
que es una invención de los profesores de Literatura
y de los libreros ávidos que reunieron los cantos de esos Homeros parciales y sucesivos
y les atribuyeron una única autoría.
De hecho, si ese Homero único y verdadero hubiera existido,
no hubiera sido ciego, pues la poesía es el arte de ver.
Y ¿por qué hablar de verdad, a propósito de Homero,
si la verdad no existe, es una invención perversa de los filósofos?
Aunque tenemos que agradecer a los dioses griegos la creación de la mitología
que, compuesta de historias estrafalarias de castigos y metamorfosis,
encanta sobre todo a los niños, a los onanistas y a los ancianos jubilados
que toman baños de sol y se rascan en los bancos de los parques de Nueva York.
Iguales a Homero, los dioses son fruto de la mentira que asola el mundo

desde que Ulises partió en un barco mar adentro
y dejó a la fiel Penélope entregada a la saña erótica de sus pretendientes.
En todos estos mitos y leyendas, sólo un episodio, por su evidencia incontestable, merece crédito.
Trata de Argos, el perro de Ulises, que fue el primero en reconocerlo
a su regreso a Ítaca.
Ese perro realmente existió. Y eso es tan verdad
que sus ladridos aún hoy resuenan en nuestros oídos.

LA MANCHA DE SANGRE

Sólo la mancha de sangre quedó indeleble.
Nadie sabe quién la vertió y de qué cuerpo
la sangre fluyó para después estancarse.
Pasaron las nubes, las estatuas ecuestres, los espejos y las constelaciones.
Pararon los redobles de tambores y el alarido popular
e incluso los navíos.
Y la pequeña mancha permaneció
como una aurora encarnada en el cielo ensangrentado.
Era la señal del paso del hombre sobre la tierra.

Traducción de Martín López-Vega



10 poemas
Isabel García Mellado

I

había tantas formas
de ganarle al tiempo
la niña azul temblaba
desnuda en la nevera
con gritos de hojalata
pinceles por si acaso
caballos blancos
caballos blancos
una bata manchada
por los cuentos de hadas
ciudades blancas
ciudades blancas
y luego un muro

II

por qué la niña azul ahora está tan quieta
por qué su desnudez tiene un nombre distinto
por qué nadie la oyó cuando advertía:
sigan andando, damas y caballeros, no puedo
mantenerme siempre alerta

III

sacaron de la tinta éste silencio
un loro de colores repetía tu nombre
como un martillo
la niebla en las palabras
provocaba accidentes
pero nadie se hacía responsable de nada
«y son cosas que pasan», «yo no he sido»
el loro repetía tu nombre como un rezo
y no había lugares comunes
¿eso es bueno?

IV

más tarde del «the end»
comenzaba otro pase,
como siempre

V

hoy hace un frío insólito en el centro de algo:
pequeñas manos azuladas
desmenuzan palabras en los charcos
mientras todos buscamos un lugar
que cambia de escondite a cada rato
los árboles tejen de día la paz que roban de los ángeles
los ángeles que son mentiras de metal cuando amanece
con hielo en los zapatos y un silencio
poblado de animales heridos
ahora todas las calles conducen sin remedio hasta el centro de algo
donde una fiera hermosa se yerge ingobernable como reina de nieve
sobre los nombres propios y sus fracasos

VI

en un cráter de plata habita un elefante lento y políglota
el elefante avanza muy lentamente. habla lo justo.
observa que hay ciudades y tazas de café y medicinas
en sus ojos tan tristes bailan todas las frases
es capaz de decir la palabra "mentira" en todos los idiomas que imaginas
como un pez que se cansa o la imagen de un rey o una semilla
desde el cráter de plata se escuchan ambulancias, oficinas,
risas de algún borracho, platos usados,
la voz del hombre de mi vida

VII

es como si rompieran las olas en TriBeCa
y una melancolía llena de pájaros encendiera
una pequeña luz azul en cada letra
o la nieve cubriera de pronto el paisaje
y tú y yo paseáramos de la mano muy seguros
de lo que significan las canciones
es como si "la mujer más hermosa del mundo"
fuera por fin solamente un pez y el mundo lo entendiera
porque ya no habría que apagar más luces detrás de las luciérnagas
con las piernas cansadas de tanto oír lamentos
es algo así como si Oporto fuera un bar con una sopa muy caliente
y hubiera que esperar fumándose un cigarro bajo una sóla estrella
que tiene un nombre enorme como berlín o dylan
luego llegaría el che o sartre y nos dirían cobardes
yo redescubriría la hora en que el verano se hizo viejo
mirando cómo bajaban cuestas mujeres
llenas de faldas y huesos rotos
es exactamente lo mismo que si te llaman pero no existes
y no comprendes ningún idioma y estás tan triste
que te terminas transformando en elefante

VIII

la habitación azul
donde todos los nombres
que han pasado por ti
dijeron "no te quiero"
mirándote a los ojos
se ha pasado de moda

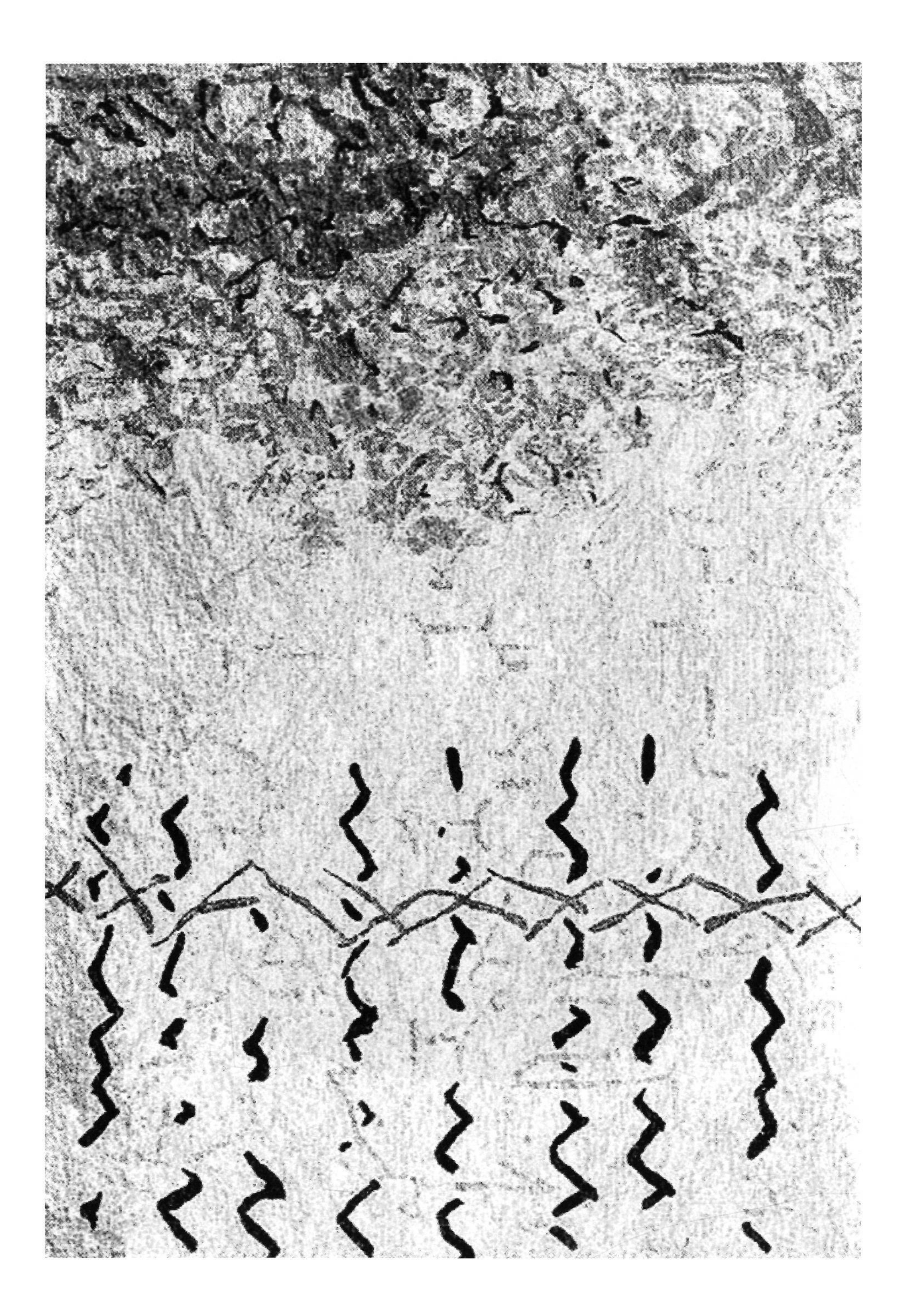
IX

de mi pelo ya no salen más trenes

X

¿quién ha dicho que tengas que coger el teléfono siempre que suena,
o pensar en lo que pensará rómar cada vez que escribes un poema?
ahora los pájaros están tan quietos que duele respirar
ojalá todos los hijos crezcan sandía
y no haya que escarbar más tierra con las uñas blancas
aunque existan las comas, las flechas, los malentendidos,
huesos fosforescentes, balcones sin dueño y lugares
en los que sólo estás tú
y un acantilado


Punto de
vista



Una traducción inédita de Pablo Neruda

Juan Antonio Bernier

En un momento especialmente delicado de la historia política chilena Pablo Neruda traduce el poema de Geo Mílev «Septiembre». En su libro *Pablo Neruda y su tiempo: las furias y las penas*, el profesor David Schidlowsky detalla el acontecimiento y las causas que dan lugar a la traducción de la siguiente forma:

«El 10 de septiembre [de 1970] se realiza en el Salón de Honor de la Universidad de Chile un homenaje al día nacional de Bulgaria. Neruda había manifestado el deseo de asistir, pero debido a una enfermedad «que lo afectara a hora imprevista», no puede concurrir. Envía un saludo que es leído por el actor Héctor Duvachelle. Contiene la traducción nerudiana de «Septiembre», poema del poeta socialista Geo Milev (1895-1925), que había sido asesinado por fascistas búlgaros. Este texto es considerado una de las grandes contribuciones al renacimiento de la lírica búlgara[1].

El saludo original enviado por Neruda, así como la traducción del fragmento de «Septiembre», no fueron devueltos a su autor y se hallan en el archivo de la Casa-Museo de Geo Milev en Stara Zagora (Bulgaria), con el número de inventario 1188. Dicho texto fue donado en marzo de 1971 por Stefan Konstantínov, miembro del Comité para las Relaciones Culturales y de Amistad en el Extranjero[2], seguramente uno de los organizadores del homenaje a Bulgaria.»

---

[1] David Schidlowsky: *Neruda y su tiempo. Las furias y las penas*, 2º Tomo, RIL Editores, Santiago de Chile, 2008, p. 1275.

[2] Así lo manifiesta Georgi Yánev, responsable de la Casa-Museo de Geo Milev, en carta dirigida a la profesora de la Universidad de Sofía Liliana Tabákova, con

Así se resume la historia por la que el texto que nos ocupa ha permanecido inédito hasta hoy. Los estudiosos de Neruda conocían su existencia, pero no su localización. Algunos hispanistas búlgaros conocían su existencia y su localización, pero quizás no repararon en su carácter inédito y en la necesidad de que fuera publicado.

Schidlowsky añade que «el poeta chileno, que había quedado fascinado por la belleza de Bulgaria en 1962, presenta al poeta búlgaro y hace una analogía entre el caso de Milev y la situación transitoria que está viviendo Chile»[3]. Conviene recordar que en 1970 el Partido Comunista del país andino había nombrado a Neruda candidato a la presidencia, pero éste renuncia y apoya a Salvador Allende, quien ganaría las elecciones presidenciales por un estrecho margen, ante el estupor de la derecha chilena, el 4 de septiembre de ese mismo año; esto es, 6 días antes del homenaje en la Universidad de Chile en Santiago. Neruda, partidario de Allende, es consciente de las dificultades, tanto internas como internacionales, que el candidato de Unidad Popular ha de tener para llegar a ser proclamado Presidente de la República. De ahí que merezca particular atención el deseo del poeta de Isla Negra de que su traducción sea tenida en cuenta, no sólo como homenaje a Milev, sino también como «una advertencia a los que hoy quieren desconocer en mi Patria la victoria del Pueblo». Sólo a la luz de estos avatares políticos se entienden las palabras de Neruda en las que establece una correspondencia entre el septiembre chileno de 1970 y el septiembre de Geo Milev: «Por alguna circunstancia que nos une de manera misteriosa, en estos momentos en que el mes de Setiembre decide otra vez la historia de Chile, este poema, de un poeta asesinado en Bulgaria en el año 1925, se llama Setiembre». La inquietud y el coraje del que parecen estar preñadas estas líneas responden a la inquietud del propio poeta ante el decurso político de su país. Quizás por esto el poema le parece «vigente para los oídos de nuestros contemporáneos». La coincidencia feliz de

fecha del 15 de junio de 2004. Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a la profesora Tabákova, quien muy generosamente me cedió los materiales necesarios para este artículo.

[3] Op. cit., p. 1275.

dos figuras «cumbre» de sus respectivas literaturas como Pablo Neruda y Geo Milev en una intersección imaginaria de las líneas poéticas hispánica y búlgara, se encuentra, pues, enmarcada firmemente por las circunstancias históricas del devenir político de dos países lejanos, pero que se parecen, en palabras del poeta «como dos copas de vino, dos gotas de lluvia, dos ríos, dos montañas».

Pablo Neruda no conocía la lengua búlgara, pero sabemos por Georgi Yánev que éste fue asistido en la traducción por los organizadores de la celebración del 26° aniversario de la revolución del 9 de septiembre en la Universidad de Chile en Santiago[4].

Se transcriben a continuación, con la mayor fidelidad, el saludo de Neruda y su versión[5] del poema de Milev, tal y como se recogen en el original mecanografiado depositado en la Casa-Museo del poeta búlgaro. Sin duda, la traducción del autor del *Canto general* posee las propiedades que el poeta español Luis Rosales atribuye a su poesía en su estudio *La poesía de Pablo Neruda* (Editora Nacional, Madrid, 1978) cuando afirma: «Nunca buscaba la frase bella sino ese tipo de expresión pegada al hueso que nos puede producir al oírla un estupor de hundimiento»[6].

GEO MILEV[7] nació en 1895, en Padnevo[8].

Escribió muchos versos de hermosos títulos: El anillo cruel, Duermen los iconos. De un exquisito poeta, se transformó en un

---

[4] Así lo explica en la carta dirigida a la profesora Tabákova anteriormete citada.

[5] La traducción de Pablo Neruda no es la primera realizada al español, ya que tenemos noticia de una anterior de Pedro de Oraá fechada en 1967, aunque publicada en Sofía por la editorial Sofia-Press en 1971. La fecha de publicación hace muy poco probable el hecho de que Neruda hubiera podido apoyarse en ella para su propia versión.

[6] Tomo la cita del artículo de Selena Millares «Neruda, traductor», Hispanística, vol. III, n. 1-2, pp. 40-41.

[7] En éste, y en todos los casos, respetamos las mayúsculas que el autor emplea en el original mecanografiado.

[8] Geo Mílev nació en Radnevo. Seguramente Neruda confunde la P mayúscula del español con la P del alfabeto cirílico (cuyo sonido equivale a nuestra erre), de ahí que escriba «Padnevo».

poeta revolucionario. En el año 1924, publicó un pequeño poema sobre la insurrección de los campesinos búlgaros del año 1923.

Muchos poetas han muerto martirizados a causa de su vida y de sus obras. Entre ellos, Domingo Gómez Rojas, chileno; García Lorca, español; Robert Desnos, francés.

Este gran poeta búlgaro, Geo Milev, murió fusilado por haber escrito un solo poema. El 15 de mayo de 1925 fue secuestrado por los reaccionarios feudales de Bulgaria y ejecutado en el subterráneo de una cárcel.

Su sangre derramada no significó la agonía de un pueblo sino el anuncio de una Revolución gloriosa.

En honor del aniversario de la Revolución Búlgara, de su verdadero nacimiento como nación socialista, impedido de acudir ante ustedes, he traducido el pequeño y espléndido poema que escribió Geo Milev[9].

Quiero que aquí se lea no sólo como un homenaje a su deslumbrante recuerdo, sino que sirva de advertencia a los que hoy quieren desconocer en mi Patria la victoria del Pueblo.

Por alguna circunstancia que nos une de manera misteriosa, en estos momentos en que el mes de Setiembre decide otra vez la historia de Chile, este poema, de un poeta asesinado en Bulgaria en el año 1925, se llama «Setiembre».

Como he dicho antes, el poema describe la insurrección de los campesinos de Bulgaria ante el desconocimiento de sus derechos por parte de los feudales búlgaros, hace 50 años. Pero me parece vigente para los oídos de nuestros contemporáneos. Los pueblos parecen dormidos, pero ante la provocación y la negación de sus legítimos triunfos pueden transformarse en un huracán, como lo describe Geo Milev en este poema, que he traducido para ustedes con fervor y amor y como homenaje hacia Bulgaria y hacia la liberación de todos los pueblos.

---

[9] Cuando escribe «he traducido el *pequeño* y espléndido poema», el poeta chileno parece desconocer las verdaderas dimensiones de «Septiembre» (un extenso poema dividido en doce partes), y que en realidad sólo ha traducido el fragmento número 1.

Setiembre[10]

De sus vísceras muertas
ha parido la noche
el secular furor de los esclavos:
cólera desolada
y escarlata.

Profunda
entre la oscuridad y la neblina.

Antes que el alba llegue:
de los valles oscuros,
de los montes,
de las selvas lejanas,
de los delgados campos,
de los valles fangosos,
periferia,
ciudad,
cortijos,
de los refugios y de las barracas,
de fábricas, estaciones y depósitos,
de graneros
factorías
molinos
bodegas
canteras
oficinas:
sobre calles y cuestas
en alto
sobre derrumbes, precipicios, peñas,
por desmontes
y terraplenes,
a través de los bosques amarillos de otoño,

---

[10] El título del poema aparece subrayado en el original mecanografiado. Como curiosidad, diremos que, a diferencia de Oraá, el chileno prefiere traducir Септември como «Setiembre» y no como «Septiembre».

a través de pedregales,
a través de sórdidas guaridas de culebras,
agua,
turbios arroyos,
jardines,
prados,
viñas,
pastizales,
zarzas,
matorrales de espinas,
ciénagas y pantanos.

Rotos,
embarrados,
hambrientos,
afligidos,
quemados por el hielo y por la fiebre,
escarnecidos por el sufrimiento,
lisiados
y deformes,
hirsutos,
negros,
lacerados,
descalzos,
ignorantes,
salvajes,
furibundos,
revueltos,
    sin cánticos ni rosas
    sin tambor ni fanfarria
    sin clarinete o tímpano
    sin organillos
    ni pífanos, ni trompas, ni trompetas:
con sacos rotos en bandolera,
no con espadas centelleantes en el puño
sino con plebeyos garrotes
en las manos,
campesinos con palos,

con pértigas,
picanas,
azadones,
horquetas,
con huascas
y con hachas
y con guadañas
y con girasoles:
                    jóvenes y viejos,
de todas partes,
bajan desenfrenados
como un piño animal que se desborda,
como el tumulto innumerable
de los toros heridos,
con gritos,
con aullidos,
- y sobre ellos la cúpula de la noche de piedra:
en desorden se lanzan
avanzando:
                    frenéticos
                    terribles
                    y solemnes:
                    ES EL PUEBLO!

(ADVERTENCIA PARA LA PERSONA QUE LEA: EL RECITADOR SUBIRÁ EL TONO DE LA VOZ DESDE «JÓVENES Y VIEJOS» HASTA «ES EL PUEBLO». LA ÚLTIMA LÍNEA DEBE SER DICHA CON VOZ ESTENTÓREA)[11].

---

[11] Sobre esta curiosa nota Liliana Tabákova escribe: «Neruda, que era un recitador *incomparable de su propia poesía, quiso que los demás sintieran los versos* del poeta búlgaro como llegó a sentirlos él». En «Pablo Neruda: poeta búlgaro», *Tonos, revista electrónica de estudios filológicos*, n. 9, junio de 2005.

Aquí termina el poema de Geo Milev.

Perdonen ustedes mi inasistencia.

Desde Isla Negra saludo a Bulgaria antigua y nueva, patria de todas las rosas, madre de héroes y poetas. Y la saludo también porque se parece a Chile, como se parecen dos copas de vino, dos gotas de lluvia, dos ríos, dos montañas, como dos manos que se estrechan en el mismo camino.

Saludo a Bulgaria, a su corazón indomable.

Neruda

Isla Negra Set. 1970[12]

[12] La firma y la fecha son manuscritas, de puño y letra del autor, así como una indicación, «no se lee», que aparece junto al paréntesis con las indicaciones para «la persona que lea». Hay que añadir un sucinto «sigue» manuscrito, que une el final de la traducción con la continuación del saludo a Bulgaria.

Como un Lautrèamont del bien: Francisco Umbral, crítico de César Vallejo

Remedios Sánchez García

Desde los inicios de su carrera profesional, Francisco Umbral (1935-2007), vino desplegando con gran éxito y repercusión su singular faceta de ensayista literario. A la par de la calidad estética de sus columnas diarias, publicadas a lo largo de más de cuarenta años, han venido a ser varios de sus ensayos literarios globales los que lo han consagrado como analista finísimo de la realidad literaria. *Larra, anatomía de un dandy*, *Lorca, poeta maldito*, *Ramón y las vanguardias*, *La escritura perpetua*, *Valle Inclán. Los botines blancos de piqué*... son ya hoy obras de referencia para los estudiosos de la literatura española de la primera mitad del siglo XX.

Aparte de estas obras específicas sobre autores concretos y su devenir estético-literario, imbricadas en la realidad de su tiempo, existen tres ensayos globales de enjundia que marcan de forma definitiva su concepción de la literatura. Se trata de *Las palabras de la tribu* (1994), *Diccionario de Literatura* (1995) y *Los alucinados* (2001), escritas cuando el poso de las lecturas concienzudas habían dejado ya en nuestro autor una huella indeleble. Obviamente, Francisco Umbral no es un crítico literario al uso, ni es la objetividad rigurosa y científica del academicismo el pilar sobre el que se asientan estos análisis; como ya escribiera Eduardo Martínez Rico (2001: 150), lo que hace Umbral son «ensayos de autor», estudios personales de lecturas pasadas por el tamiz de su inteligencia finísima y su aguda pluma, «a veces con un tono más perio-

dístico que crítico, otras con pluma de novelista y de memorialista, dándole, como en una crónica, una gran importancia a la anécdota».

Porque la anécdota es, en muchas ocasiones el pretexto para acercarse a una figura desconocida para el gran público, de acercar la mirada del lector al hombre que hay detrás de la obra para que, al final, el texto pase a ser el protagonista y la trayectoria humana y literaria el pilar sobre el que se asienta el interés primigenio. Umbral hace literatura sobre la literatura, eso ya es de sobra conocido (Martínez Rico: 2000: 265-275), pero sus análisis tienen el interés profundo de cómo percibe la Literatura y las literaturas un autor que, como él, es una de las cumbres de la prosa poética española del siglo XX[1]. Porque una de las características esenciales de este tipo de obras umbralianas es la ausencia casi absoluta de citas de autoridad, apoyos teóricos o sustentos metodológicos críticos. Umbral analiza desde el yo, las literaturas personales desde su conciencia de escritor perpetuo y de lector empedernido que es su método personal, con un criterio «heterodoxo, personal y subjetivo» (Martínez Rico: 2000: 268).

No tiene la idea que tanto le recalcaba Jorge Guillén de que no se podía «jugar y juzgar al mismo tiempo» (Umbral, 1994: 160), porque eso es lo que precisamente hace él: juzga las trayectorias desde el juego que es su propia literatura/personaje, ése yo profundo construido para situar(se) en las realidad contextual de sus propios textos, ya sean columnas literarias, obras memorialísticas, análisis ensayísticos-biográficos o novelas. Umbral es un continente literario que no pierde su unicidad de voz en ningún instante porque, como dice Villán (1996:20), «es un todo dialéctico y enlazado». Umbral es Umbral, sublime sin interrupción, en cada momento o circunstancia busca en sus retratos/análisis de personalidades y estilos literarios, siempre llenos de intuición, a auto-

[1] De él ha escrito García-Posada que «*el olor a vinazo agrio de la callejuela, la delicada sutileza con el brochazo suelto y suburbial, hace de Umbral uno de los grandes creadores del lenguaje de la segunda mitad de siglo*» (GARCÍA POSADA, Miguel: «Introducción» en Francisco Umbral: *La rosa y el látigo,* [edición e introducción de Miguel García-Posada], Madrid: Espasa Calpe, 1994, p. 151).

res con los que pueda sentirse identificado por afinidad o por oposición. Jamás se refiere a aquellos que no le transmiten un sentimiento, sea éste positivo o negativo. Porque, y siguiendo a Martínez Rico (2001:159), «Umbral se enfrenta con sus escritores como escritor que es, como creador, casi como novelista. A fin de cuentas en parte se está inventando sus personajes. El autor echa al pozo de un autor, y de una cultura, sus cubos de intuición, y del pozo, que ha elegido cuidadosamente por su riqueza y maleabilidad, va extrayendo agua limpia, negro petróleo, oro modernista, piedras preciosas y dandys, según el cubo que haya bajado a las profundidades del escritor». El ensayo lo entiende, como avanza Ángel A. Herrera (1991:61), como un libro más de creación, entre otras cosas porque, como aclara el autor, «es el único ensayo que a mi me fluye con naturalidad».

En *Las palabras de la tribu*, *Diccionario de Literatura* y *Los alucinados*, Umbral retrata a escritores consagrados porque, como afirma el propio autor en otra *Valle Inclán. Los botines blancos de piqué* (1988:268), «el escritor hecho tiene una huella digital inconfundible, un estilo, como el pintor, y eso le hace personal, incanjeable, genial». Podrían ser, a juicio del citado Martínez Rico (2000: 272), ««influencias literarias», pero tratándose de un autor de la talla de Umbral no se puede decir tal cosa tranquilamente. Umbral se asienta entre ellos como llamado por una fuerza extraña, que es la que los une, una peculiar manera de entender la literatura, el uso del lenguaje y de la imaginación. El escritor, entre los maestros, pasados y presentes, es uno más, alguien dispuesto a continuar una labor de siglos, una misma línea de creación».

Uno de los autores clave que más llaman la atención de Umbral es César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892 - París, 1938), autor de obras de referencia como *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *España, aparta de mí este cáliz* (1939) o *Poemas humanos* (1939). Vallejo, «el huérfano de todas las generaciones» para Umbral (1994:153), tiene su espacio claro y rotundo en *Las palabras de la tribu* y en *Los alucinados* (el *Diccionario de Literatura* se ocupa de los autores a partir de 1941); también un análisis escueto y brillante en el número 454-455 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (Umbral, 1988: 263-265), aparte de menciones dispersas a lo largo de su obra (fundamentalmente en artículos de prensa).

César Vallejo es un poeta con un toque rotundo de malditismo y un refinado estilo alambicado que estimula en Umbral una complicidad, una honda simpatía que no se manifiesta con otros autores hispanoamericanos (el caso de Octavio Paz o el de García Márquez son paradigmáticos). En la selección recogida en *Las palabras de la tribu* y *Los alucinados*, lo sitúa dentro de la nómina de autores hispanoamericanos más relevantes, junto a Rubén (que «salva España, salva la poesía, nos mete la música en el cuerpo» [2001: 27]) y Neruda («Lo más rico y variado que ha dado el siglo XX en castellano» [2001: 107]), manteniendo que «dentro de las vanguardias de entreguerras (la poesía por la poesía) es uno de los núcleos humanos más puros y sensibles, más espontáneos e infantiles, del lenguaje como juego y la vida como lenguaje» (1988: 263).

Para Umbral, la obra que marca la trayectoria vallejiana es, indiscutiblemente, *Trilce*. Publicada en octubre de 1922, está compuesta por setenta y dos poemas sin título, simplemente precedidos por números romanos, y que representan una idea global y unitaria de la incertidumbre irracionalmente azarosa de la vida, del desasosiego existencial del hombre comprometido –en este sentido, precediendo al ser sartreano, casi–; eso se aprecia en la estructura, en la invención creativa y en la disposición ideográfica de las arbitrarias palabras del propio poemario, en el que lo importante es el ritmo, la rima, la sintaxis, y, en segunda instancia, el tema.

A pesar de todo, para el Umbral de *Cuadernos Hispanoamericanos* (que es el primer Umbral que analiza al peruano con motivo del homenaje que le brindó la revista), «Vallejo está lleno de referencias históricas, que él utiliza poéticamente, por supuesto, pero que a él le remiten a un fondo de cultura y tiempo común que viene a desmentir su exclusivo y excluyente 'indigenismo'» (1988:263). Esta perspectiva umbraliana debió de cambar con el tiempo, pues en *Las palabras de la tribu*, curiosamente, afirma lo contrario: «lo que más caracteriza la poesía de Vallejo es ese indigenismo iniciático, ese balbuceo de niño indio y genial, ese arranque naïf, que se salva y perdura en toda la obra adulta y posterior» (1994:153-154). Un indigenismo que, según el criterio de Umbral, sólo se «corrige» en la obra vallejiana a partir del contacto con el

mundo, con la Historia y con la cultura. Sin embargo, parece que a la postre se aclara todo a partir de su conclusión de *Trilce*: «es incitante, para el estudioso, perseguir el lento entrecruzamiento del nativismo vallejiano con la Historia del mundo [...] pero es reveladora, sobre todo, la incorruptibilidad del genio, que puede andar entre los peores sin perder la virginidad idiomática que lo constituye. El ángel sólo se aparece por contraste con el mundo» (1988:263).

Resulta curioso que, a pesar de la fuerza del simbolismo ilógico que representan *Los heraldos negros*, centre su atención esencialmente en *Trilce*. La explicación para Umbral es que Vallejo «se revela con Trilce» (1994: 153), obra/matriz de su nueva etapa donde supera el Modernismo (que representaban en esa época, entre otros, Santos Chocano), despliega la irracionalidad y desarrolla de firme un «lenguaje de roto surrealista» (1994:154), empezando ya desde el título: «Trilce no quiere decir nada. No encontraba, en mi afán, ninguna palabra con dignidad de título, y entonces la inventé. Trilce», le explica a César González Ruano en una entrevista para E*l Heraldo de Madrid* (1931:7).

Con *Trilce*, Úzquiza González ha dicho, «rompe con las convenciones poéticas entre autor y lector, establecidas por el Romanticismo, el Realismo y el Modernismo, y nos plantea de otra manera (lo que hicieron la mayor parte de los vanguardistas) el problema de la creación y de la comunicación literarias» (1988:402). El propio César Vallejo se lo explica también a González Ruano (1931:7) en la citada entrevista: «Si usted me preguntara cual es mi mayor aspiración en estos momentos, no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoria, la expresión pura, que hoy mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos».

Para Umbral, amante de la poética original y profunda, «El gran libro de Vallejo es [...] Trilce, otro experimento a vida o muerte que luego el poeta iría aclarando, 'racionalizando', llenando de contenidos humanos y políticos [sc. a España, aparta de mí este cáliz' y 'Poemas profanos'] que difunden su poesía. Pero el núcleo acendrado está en Trilce» (1994:153). O sea, que el punto de partida del auténtico Vallejo, el que le interesa a Umbral, es *Trilce*. Y abunda más el escritor reconvertido momentáneamente a crítico:

«se diría su libro más entrañado en lo entrañable, más remitido a sí mismo y sus palabras (hechas y deshechas)» (1988:263). Porque la lengua de *Trilce* es una «lengua que empieza a deletrear los enredos de enredos de los enredos» (poema XX: 1988: 265), una lengua pura y virginal que busca decir con fuerza, ausente de gramática institucionalizada, incluso según Vallejo, ya que «cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, ...su semántica[...] El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra» (1973:64); asunto sobre el que ha trabajado también Úzquiza a propósito de la obra vallejiana para aclarar que nuestro autor provoca una «combinación inusual, incluso dentro de un mismo poema, de registros del lenguaje completamente distintos, combinando, por ejemplo, de la misma manera, una sintaxis rota, inusual o incorrecta con otra culta o conversacional. En general, Vallejo suele atraer expresiones de procedencia y significación muy dispar a una cita, a un contexto inédito, donde «trabajan» juntas, hablando como no se sabía que se pudiese hablar así» (1999:1241-42). Umbral lo escribe incluso más rotundamente: «Vallejo mete todo en un tartamudeo de indito tímido, en una gramática escolar mal aprendida, y consigue un nuevo idioma con el que expresar el dolor, la risa, el recuerdo, el amor, la infancia, el viaje» (2001: 113).

Y así lo entiende también el primer prologuista de la obra, Antenor Orrego: «despoja su expresión poética de todo asomo de retórica, por lo menos, de lo que hasta aquí se ha entendido por retórica, para llegar a la sencilla prístina, a la pueril y edénica simplicidad del verbo. Las palabras en su boca no están agobiadas de tradición literaria, están preñadas de emoción vital, están preñadas de desnudo temblor. Sus palabras no han sido dichas, acaban de nacer. El poeta rompe a hablar, porque acaba de descubrir el verbo» (1991:209). *Trilce* es, ante todo y sobre todo, la sacralización del verbo.

Analiza Umbral, de forma somera y para justificar su planteamiento los poemas IX, XII, XV, XVI, XIX, XX XXII, XXV, XXXI, XLVIII y LV. Son poemas en los que llama la atención la singular presencia/ausencia del hombre, del ser universal, del yo de fondo (aquí lo primero es la expresión, como ya se ha avanzado) que se enfrenta a sí mismo y al mundo (la madre ausente, la

novia ausente, la infancia perdida...) en la búsqueda constante de su identidad. Porque Vallejo, no se olvide, «es el niño perdido de las vanguardias, el que encontró enseguida su manera, pero no encontró nunca a sus padres poéticos» (2001: 114).

A partir de *Trilce*, continente ignorado de poesía singular, Vallejo exhibe una poética fundada en «el indigenismo maleado de europeidad» (Umbral, 1994:154), en la doble conciencia: «la conciencia histórica y la conciencia del valor poético de la historia» en el que, «el gran secreto, el gran encanto, la gran eficacia [...] está en la duda gramatical, en la pausa dubitativa» (Umbral, 1994:154). La serena brillantez de la reflexión está clara, pues acreditados estudiosos de la obra vallejiana como Félix Gabriel Flores lo han explicado de manera análoga: «Vallejo estaba descubriendo esa arte del mundo desconocido que es América en sus entrañas. Sacaba de sí el secreto que encierra el indígena» (1988:289).

Y retoma Umbral la definición del personaje/poeta: «Vallejo tiene la ternura del tísico que ve ya a los niños como pequeños cadáveres, la gracia del indio que quiere caer bien y el don profético de alguna tribu remota que viaja diluida en su sangre.[...] trae la América primera a la decadente Europa, a la fea España en guerra, y sabe armonizar ambos lenguajes, el párvulo y el vanguardista, en un milagro de expresión y amistad que nadie repetirá jamás» (1994:155). Vallejo representa la ingenuidad de un nuevo lenguaje poético, rompedor y grácil, que no aspira a más –ni a menos- que a llegar al corazón del hombre sin la retórica grandilocuente del modernismo *demodé* de su tiempo. Sin embargo, no cuaja en París, eje medular del universo literario de las Vanguardias, con la rotundidad de Huidobro, porque a César Vallejo le faltaba la habilidad para relacionarse con los líderes culturales del movimiento (Apollinaire, entre otros) y lo forzaba la militancia de su estética, el viaje interior de su verso. Por eso Huidobro resulta el cosmopolitismo elegante de los –istmos y Vallejo la etimología esencialista y manantiálica. Por eso, entendemos, con Francisco Umbral que «lo que hay que querer en Vallejo y de Vallejo es lo desorientado que anduvo por el mundo, por el viejo mundo, haciendo una poesía genial, como un Lautrèamont del bien» (1994:155). Su obra, incólume -virginal casi-, y desconcertada en su gramática anárquica, es el arsenal literario más pujante en su pureza de la inmensidad vanguardista.

BIBLIOGRAFÍA

FLORES, Félix Gabriel (1988): «Un libro enigmático», *Cuadernos Hispanoamericanos*, (454-455:289-296).

GONZÁLEZ RUANO: «Entrevista a César Vallejo», *El Heraldo de Madrid*, 27 de enero de 1931.

HERRERA, Ángel Antonio (1991): *Francisco Umbral. ¿Yo soy así?* Madrid: Grupo Libro 88.

MARTÍNEZ RICO, Eduardo (2000): «El escritor escribe sobre escritores», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (18: 265-275).

— (2001). «Jugar y juzgar. Los ensayos literarios de Francisco Umbral» en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (19: 149: 164).

UMBRAL, Francisco (1965). *Larra, anatomía de un dandy* (Madrid-Barcelona: Alfaguara).

— (1968): *Lorca, poeta maldito* (Madrid: Biblioteca Nueva).

— (1978): *Ramón y las vanguardias* (Madrid: Espasa Calpe).

— (1988). «Historia y *Trilce*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, (454-455:263-266).

— (1989): *La escritura perpetua* (Madrid: Fundación Mapfre).

— (1994): *Las palabras de la tribu* (Barcelona: Planeta).

— (1995): *Diccionario de literatura* (Barcelona: Planeta).

— (1998): *Valle Inclán. Los botines blancos de piqué* (Barcelona: Planeta).

— (2001): *Los alucinados* (Madrid: La Esfera de los Libros).

ÚZQUIZA GONZÁLEZ, José Ignacio (1988): «La piedra que llora sangre. En torno a la poesía de César Vallejo» *Anuario de Estudios Filológicos*, (11: 399-410).

— (1999): «Lírica, lenguaje y sociedad en César Vallejo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (28: 1237- 1253).

VALLEJO, César (1991): *Trilce* en *Obras Completas* (edición de Rodríguez Vigil) (Lima: clásicos del Perú).

— (1973): *Arte y revolución*, Lima: Mosca Azul.

VILLÁN, Javier (1996): *Francisco Umbral: la escritura absoluta*, Barcelona: Espasa Calpe.

El papel de la amistad

Irene García Chacón

En una obra plagada de imágenes poéticas, *Los nuevos artistas españoles* (1932), Benjamín Palencia advertía y sentenciaba: «Una raya trazada en el papel es un signo, un mundo a desentrañar». En uno de los ejemplares de este libro, que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional, el autor reforzó el sentido de estas palabras a través de una raya de tinta trazada en el margen derecho de cada una de sus páginas. Junto a la firma previsible, el signo inesperado.

Los dibujos y las palabras entre artistas, por insignificantes que puedan parecer, se convierten casi siempre en mundos a desentrañar. Así sucede con la correspondencia epistolar de los creadores del primer tercio del siglo XX. La carta llegó a ser una seña generacional. No nos parece gratuito que Rafael Alberti titulara «Carta abierta» un poema de *Cal y canto* (1929) en el que pretendió condensar el espíritu de su tiempo. Esa fue la interpretación de Rosa Chacel en su artículo «Rumbo poético de Rafael Alberti»:

«Hablaba por todos, sin proponérselo, es cierto, pero no es menos cierto que en un poema, "*Carta abierta*", en que habla de sí mismo sienta, lapidariamente, el trazo y garbo de nuestra generación. "*Yo nací –¡respetadme!– con el cine./ Bajo una red de cables y aviones*"».[1]

La carta, como el cine, caracteriza a la generación. En el poema aparecen también las nuevas posibilidades de la época, la comunicación, por ejemplo, a través del teléfono: «Sabed de mí, que dije por teléfono/ mi madrigal dinámico a los hombres [...]». Pero en

---

[1] R. CHACEL, *Obra completa. Artículos I*, Valladolid: Diputación de Valladolid. Fundación Jorge Guillén, 1993, p. 467. Edición de A. Rodríguez Fischer.

la nueva vida cantada por el poeta el futuro no tenía que ver con la ruptura tajante, sino con un deseo de leer la tradición y reutilizar el pasado. Es coherente que un elemento tradicional como la carta adquiera protagonismo en un tiempo de diálogo entre la tradición y la vanguardia.

Las cartas son, al fin y al cabo, ideas en circulación con una identidad casi compartida, y ese intercambio es fundamental para entender el arte del período al que aquí nos referimos. Años más tarde, Pedro Salinas insistirá en el importante papel del género en su brillante ensayo «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», incluido en *El defensor* (1948).

En numerosas ocasiones estas cartas no sólo están escritas sino que también esconden sugestivos dibujos que actúan entre saludos y despedidas. Aunque en un primer golpe de vista se pudiera pensar lo contrario, si detenemos nuestra mirada en la correspondencia de la época y observamos los numerosos ejemplos conservados, nos daremos cuenta de que estos dibujos no suponen algo accesorio o meramente anecdótico, sino que están cargados de sentido. Son los propios artistas quienes nos llevan a defender esta postura. Palencia, en una carta primorosamente ilustrada, explica a sus destinatarios, Federico García Lorca y Emilio Prados, lo siguiente:

«Yo le escribí a Emilio dándole las gracias por su hermoso regalo en una carta muy pintoresca y alegre con dibujos, pájaros y flores. ¿La recibió?»[2]

Luis Lacasa, por su parte, en una misiva fechada en agosto de 1928 responde a Lorca de la siguiente manera:

«Bienvenidas sean [las cartas] de la fecha que quieran y sobre todo ornamentadas tan bien con esos dibujos que me gustan tanto».[3]

Se trata sólo de dos ejemplos, pero en gran cantidad de ocasiones los artistas agradecen, valoran y preguntan por los dibujos que

---

[2] Carta conservada en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-766 y publicada en C. MAURER (ed.), «Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca», *Poesía*, 38 (1992), pp. 298-301.

[3] Carta conservada en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-494.

han enviado o recibido mediante correo postal. En ellos se unen la sorpresa y la complicidad, el juego y la apuesta seria, la individualidad y las preocupaciones compartidas. Los creadores saben el valor que pueden llegar a tener sus ilustraciones, y las incluyen cuando quieren agradecer algo a un amigo, pedirle un favor o hacerse perdonar. Este último es el caso de la interesantísima carta que aquí publicamos. Fue escrita y dibujada –podría decirse que más dibujada que escrita– por Benjamín Palencia. Se encuentra en una colección particular. La transcribimos respetando la ortografía, acentuación y puntuación del texto original, pues no dificultan su comprensión:

«Querido Alberti: gran poeta del mar y autor de La Pájara pinta: Amable risueño è infantil:

¿Que te pasa que no quieres verme? Yo no puedo pasar sin que te vengas a mi casa à contarme chismes como un niño alegre: lo que haces y lo que quieras sobre el pasado el presente y el porvenir.

¿Como va tu Pájara pinta, tu Viudita y tu Conde de cabra?

¡No seas así, ven hombre! Yo te espero con los brazos abiertos y con una copa de agua fresca con azúcar. Con cartas de recortes de periódicos y papelitos de colores, con dibujos, y con mi gran obra seria y profunda de paisajes desnudos bodegones y flores para divertirte un rato.

Deja à la Maruja [Mallo] y atiende à tu buen amigo que te quiere y admira.

Benjamín Palencia».

A pesar de que el género epistolar se preste a ello, la misiva no posee fecha de emisión y es el contexto el que nos ayuda a datarla en torno a 1926. Éste es el año en el que Rafael Alberti, destinatario de la carta, trabajaba en *La pájara pinta*, pieza teatral de la que, como es sabido, sólo llegó a escribir el prólogo y el primer acto. Palencia, pregunta por la Pájara Pinta, la Viudita del Conde de Laurel y el Conde de Cabra, personajes de la obra procedentes de diversas fuentes del folclore popular. No es de extrañar que el pintor manchego conociera bien este «guirigay lírico-bufo-bailable» y quisiera saber de él, pues se ocupó en un primer momento de sus figurines y decorados. Posteriormente, Maruja Mallo, a

quien Palencia menciona en la carta –añadiendo sobre su nombre tres líneas de fuego– y con quien Alberti comenzaría una relación personal y artística alrededor de este año 26, participaría también en la escenografía del proyecto con la realización de diferentes diseños, de los cuales tan sólo tenemos constancia de un único dibujo, *El arzobispo de Constantinopla.*

En la carta de Palencia que hemos transcrito unas líneas más arriba las ilustraciones adquieren un gran protagonismo sobre el papel. Este protagonismo viene dado tanto por el espacio que se dedica al dibujo –prácticamente todo el folio está inundado de colores y figuras– como por la correspondencia de los dibujos con el texto. Las ilustraciones subrayan de forma expresiva cada uno de los conceptos claves que Palencia escribe a Alberti. De esta forma se comunican las ideas a través de palabras, pero las más importantes para el autor se complementan con ilustraciones que enuncian plásticamente su significado. Así descubrimos, entre otros, un barco velero sobre la palabra «mar», un pájaro que se apoya sobre una rama cada vez que escribe «La pájara pinta», un sombrero de copa encima del término «Conde», un terrón sobre el «azúcar» o una figura femenina de cuerpo entero que se relaciona con el concepto «desnudos». Junto a su firma, Palencia coloca una paleta de pintor. El artista quiere darle vida a la realidad y los dibujos introducen el movimiento en el papel, estableciendo una complicidad entre el arte y la existencia o entre las palabras y las imágenes.

Esta opción de comunicar conceptos mediante su representación gráfica será también practicada por Alberti, quien años más tarde llegará a sustituir, por ejemplo, la palabra rana por un dibujo de este animal, a modo de juego, en muchos encabezamientos de las cartas dirigidas a su hija, llamándola «Aitana, pelo de rana».

Por otra parte, la misiva de Palencia comienza y acaba con dos dibujos que nos remiten a la máscara y al teatro. No sorprende que en el último incluya una marioneta, ya que *La pájara pinta*, muy presente como hemos visto en el texto de la misiva, se concibió para ser representada en un espectáculo de títeres. Con el paso de los años el propio Alberti, en una entrevista con Manuel Bayo, recordaría este aspecto de la siguiente manera:

«La hice porque apareció en Madrid una compañía de marionetas estupenda, de un italiano, Podrecca, que era magnífico. Era de la época de Mussolini, del fascismo en Italia. Este hombre apareció con su compañía, que era extraordinaria y tuvo un éxito muy grande, y él quería llevar alguna cosa española. Entonces un músico amigo mío que es valenciano precisamente, Óscar Esplá, me habló para que hiciera una cosa exclusivamente para Prodecca. Yo dije que sí e hice ese ensayo que te he dicho y que se subtitulaba *guirigay lírico-bufobailable*. Esto era un intento de obra escrita con los pies más que con la cabeza, pero pensando en lo descoyuntadas que son las marionetas».[4]

El colorido vivaz y la estética de los dibujos presentes en la carta muestran un manifiesto interés por lo infantil y lo popular, también patente en la obra de Alberti. En otra carta con dibujos enviada a Lorca en julio de 1926, Benjamín Palencia se expresa de la siguiente manera:

«En mi barrio se está verificando la gran semana –Verbena– y en estos momentos que yo te escribo llegan a mi mesa de trabajo las músicas entrecortadas de los chotis y valses de los organillos mezclados con los bocinazos de los taxis y el taconear de las chulas del Madrid popular y castizo.

Entre las luces congestionadas por el polvo yo veo a los caballitos del tiovivo dar vueltas con el soldado y la criada de pómulos anchos apretando las piernas en los lomos de los caballejos de madera galopando hacia un paisaje sin luz para llegar al infierno, pero ya que te hablo de esto no puedo dejar de hacerlo de esas fotografías de luz ultravioleta con el comisionista ensortijado y la chula de mantón, subidos en ese Plus Ultra de barraca, atravesando las nubes de sus ideales, y finalmente me despido con ese tipo característico de el [sic] chulo de Madrid con ese casco de papel de purpurina plateada en la cabeza y bigotes postizos.

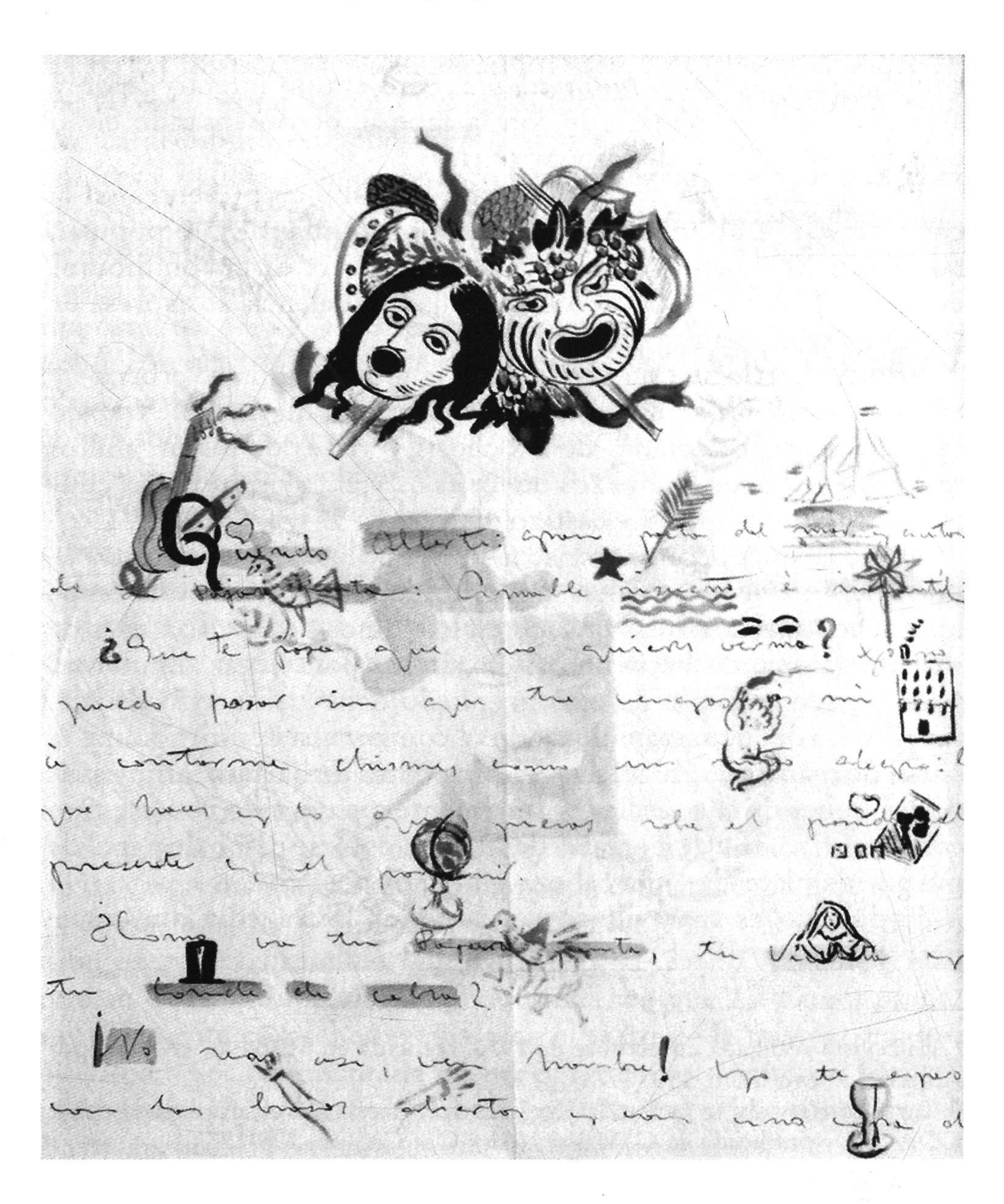
Todo esto es maravilloso sin penetrar la tragedia que tiene, pero para un artista hay mucha materia».[5]

---

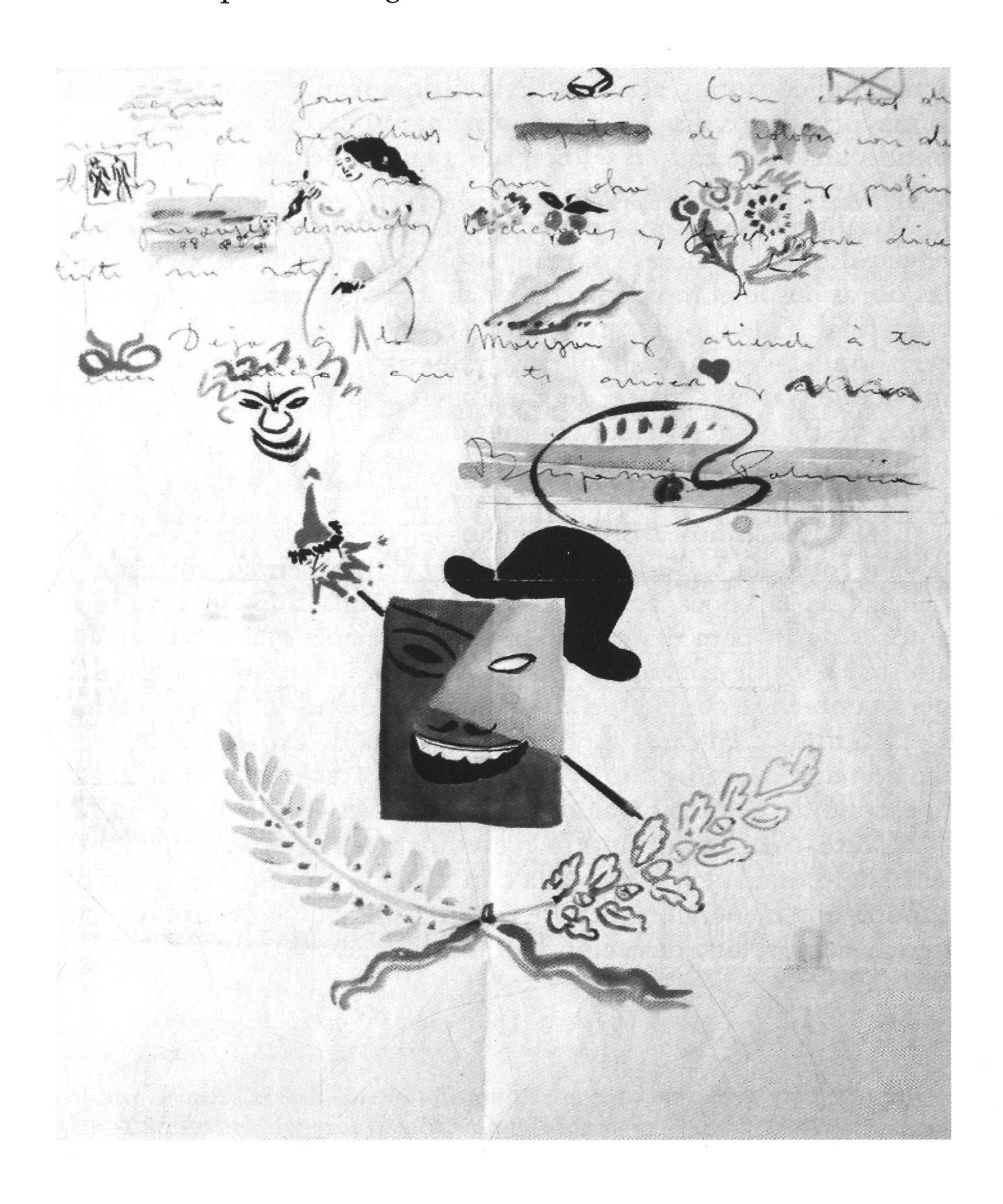
[4] Entrevista realizada en octubre de 1970, recogida en M. Bayo, «Alberti por Alberti», *Primer Acto*, 150 (1972), p. 7.

[5] Carta conservada en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-765 y publicada en C. Maurer (ed.), Op. Cit., pp. 296-297.

Estas líneas se completan con un grupo de hombres tocados con boina que juegan a las cartas, y dos campesinas que conversan sentadas ante una mesa. Tanto estas figuras como las que encontramos en la carta que el artista dirigió a Prados y a Lorca también en ese año 1926, y cuyas ilustraciones guardan un gran parecido formal y temático con la carta que aquí presentamos, recuerdan a sus dibu-


Querido Alberti: gran poeta del mar y autor
de la Pájara Pinta: amable [illegible] e infantil
¿Qué te pasa que no quieres verme? Yo no
puedo pasar sin que tú vengas a mí
a contarme chismes como un [illegible] alegre: l
que haces y lo que piensas sobre el porvenir
presente y el porvenir.
¿Cómo va tu Pájara pinta, tu Virgen y
tu tonto de Cabra?
¡No seas así, mi hombre! Yo te espero
con los brazos abiertos y con una copa d

jos exentos, donde el pintor mantuvo el realismo clasicista que había ejercitado desde comienzos de los años veinte. En este sentido, puede afirmarse que las obras epistolares no suponen testimonios aislados, sino que responden a los intereses del momento en el que se escribieron y dibujaron las cartas, integrándose de esta forma en la producción general de sus creadores.



En frecuentes ocasiones hallamos un carácter espontáneo de las obras epistolares, relacionado con la circunstancia de haber sido ejecutadas en el primer soporte y con el primer material que el artista tuvo al alcance de la mano. Sin embargo, en el caso de Palencia en general y de esta misiva en particular se observa una cuidadosa realización que la aleja de un impulso instantáneo. Las líneas del lápiz trazaron en un primer momento las figuras principales –las tres máscaras teatrales y la marioneta– sobre las que el artista aplicó tinta y acuarela. Esta última técnica es empleada en la mayoría de los diseños que conforman la carta y su uso ha permitido una sutileza que se manifiesta en la línea, además de diferentes gradaciones de color.

Por último, debemos señalar que el uso del servicio postal para enviar dibujos como éstos, realizados en cartas, ha condicionado las obras desde el momento de su concepción hasta su conservación final. Cuando nuestros ojos se posan sobre este papel de carta que Palencia realizó para Alberti, encuentran de forma inevitable varias señales de pliegues verticales y horizontales. Estos vestigios nos recuerdan que durante algún tiempo la obra habitó en un sobre. De esta forma el canal deja su huella y se convierte en parte integrante de la creación.

Esta carta, junto a otros muchos ejemplos conservados, nos lleva a entender los dibujos que se encuentran en las correspondencias de la época como un distintivo, una impronta que los autores dejan para demostrar la consideración que tienen de su amistad a los destinatarios. En estos casos, los dibujos son ideas, pero también se convierten en una especie de testimonio humano.

Los dibujos en carta suponen una forma de expresión, de tanteo con uno mismo y con el otro. Estas ilustraciones son un regalo escondido en otro regalo que le sirve de envoltorio: la carta.

Y otra cosa importante. Queremos acabar estas reflexiones señalando que la carta animada con dibujos que aquí mostramos supone una manera original de recordarnos que las obras de arte tienen siempre una dirección y un destinatario ©

Tocarle el hombro a Borges

Miguel Huezo Mixco

– Eso fue –me dijo– como tocarle el hombro a Borges, como invocar a un genio.

Quien recuerda es Álvaro Menen Desleal, narrador, dramaturgo y periodista, que, en un arranque de vanidad o inspiración, tuvo la osadía de fabricar para uno de sus libros una «carta» firmada por Jorge Luis Borges.

Kierkegaard dejó dicho que un prólogo es un impulso: como escupir por la ventana. Menen Desleal escupió por la ventana directamente al rostro de la malhumorada sociedad letrada centroamericana.

Esta historia ya ha sido contada otras veces. Diversas versiones se han superpuesto formando un hojaldre. Esta misma versión se parece a otras. Ello es porque el problemático ejercicio de la literatura constituye un plagio interminable. Todo lo que hacemos –textos, música, imágenes– tiene una segunda vida: una mañana un periódico se recibe a la hora del desayuno y al día siguiente envuelve un pescado o se integra a una hemeroteca.

La historia es esta: en 1962, Álvaro Menen Desleal ganó el segundo lugar (compartido) en el Certamen Nacional de Cultura de El Salvador con un libro que era todo un tributo a Borges. Se titulaba *Cuentos breves y maravillosos*, imitado del *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), compilado por Borges y Adolfo Bioy Casares. Aquel libro se iniciaba con una carta dirigida a Menen Desleal calzada con el nombre de Borges, que decía:

Álvaro Menen Desleal: *Cuentos (in)completos y maravillosos*, DPI, San Salvador, 2011. Rafael Menjívar Ochoa, compilador.

Mi querido amigo:

Al conocer sus Cuentos breves y maravillosos, *pienso que no fue meramente accidental que Kafka escribiera La Muralla China: se repite en usted la nota de lo que con Bioy Casares llamamos las antiguas y generosas fuentes orientales...*

A esta frase le siguen cinco párrafos donde «Borges» justiprecia algunas de las narraciones contenidas en el libro. «Esos y otros cuentos suyos son flor para los años», lo adula.

Este texto, completo, ocupa las páginas 29 y 30 de los *Cuentos (in)completos y maravillosos* (DPI, 2010) que acaba de ser lanzado en San Salvador. Por obra del compilador, el novelista Rafael Menjívar Ochoa, aquella «carta» vuelve al lugar que siempre debió tener: el de una auténtica ficción.

Conocí a Menen Desleal cuando volvió a El Salvador, en 1976, después de rodar por el mundo. Con sus ahorros fundó una librería. La empresa no duró. Libros: es mucho pedir para San Salvador. Se ganaba la vida no sé en qué. Nuestros encuentros se hicieron más frecuentes a partir de 1996. Una vez a la semana, al atardecer, subía en carro hasta su casa rodeada de un hermoso jardín, que él mismo cultivaba. Vivía con aprietos pero era un anfitrión generoso, vivaz y ocurrente. Con vasos en la mano alguna vez hablamos sobre la carta de Borges. «Eso fue», me dijo, exaltado y socarrón, «como tocarle el hombro a Borges». Los sucesos del lejano año 1963 le hacían sonreír. Aquella fue una encarnizada partida de ajedrez contra múltiples rivales.

A Menen Desleal a menudo le asaltaba la curiosidad de saber si Borges estuvo enterado sobre el asunto. Lo dijo a quien quiso escucharlo. Murió en abril de 2000, a los 69 años de edad. Tuvieron que publicarse los diarios de Bioy Casares (*Borges*, 2006), para saber que el argentino sí se enteró de su travesura.

Bioy Casares cuenta que el miércoles 11 de septiembre de 1963 Borges lo encaró diciéndole: «tengo que consultarte sobre algo» (...). Tiene consigo un libro: *Cuentos breves y maravillosos*, «de un tal Menen Desleal». Discuten. En cierto momento, Borges luce molesto. Bioy lo ataja: «no podés ponerte en contra de un pobre individuo bastante inteligente, que no tiene libertad ni posibilidad de escribir sino como imagina que vos escribís...». De haber cono-

cido esa plática, Menen Desleal se hubiera sentido tan orgulloso como herido. Pero, como veremos más adelante, las cosas no terminaron allí.

El poeta-cadete

Menen Desleal perteneció a la Generación Comprometida. El poeta Roque Dalton, asesinado en 1975, fue parte de ese mismo agrupamiento. Con la política el primero jugó como al póker. El segundo, a la ruleta rusa. Los dos han sido muy influyentes en la literatura y la cultura centroamericana del último medio siglo.

El ruido suscitado a raíz de aquella carta-prólogo-cuento no fue su único escándalo. En 1952 fue expulsado de la Escuela Militar debido a la publicación de un poema que las autoridades consideraron «subversivo». El poeta-cadete asistía a las sesiones literarias con uniforme. A sus contertulios les parecía un pedante. Waldo Chávez Velasco, miembro también de la Generación Comprometida, recuerda que el celo se desvaneció cuando llegaron a visitarlo un día a la casa de su familia, en Santa Ana. «Descubrimos que pertenecía a una familia muy humilde y que, de civil, tenía tres camisas de manga corta y un pantalón», escribió.

Menen Desleal ejerció el periodismo en El Salvador y México. De hecho, se jactaba de que fue en el D.F. donde refinó el arte del escándalo, trabajando en el periódico *Zócalo*, donde Luis Spota redactaba una atrevida y muy gustada columna de chismes. Rompió con el molde de su más importante predecesor, el cuentista Salarrué, quien destacó principalmente como autor de narraciones de temática rural. Este fue un anarquista esencial, muy identificado con el socialismo utópico y las sociedades teosóficas que animó Gabriela Mistral en Latinoamérica. Por razones económicas no terminó la educación secundaria. Sin embargo, desplegó potencia creadora como narrador y pintor. Después de su muerte, en 1975, se convirtió en un autor venerado con un fervor casi religioso.

Menen Desleal no desaprovechaba ocasión para insultar el trabajo y la memoria de Salarrué. Lo consideraba un ignorante y ase-

guraba que el uso del habla popular de sus cuentos era dañino para la educación de los jóvenes. Una de las búsquedas incesantes de Menen Desleal fue alejarse todo lo posible de los temas «salvadoreños», que consideraba provincianos. Sin embargo, como alguna vez se lo dije, su encono parecía fuera de proporción. La explicación, como pronto veremos, podría estar relacionada con el papel que jugó Salarrué en el escándalo provocado por la carta espuria.

Menen Desleal, solitario y errante, hizo cuentos de tipo urbano, caracterizados por el humor, el lirismo y lo fantástico. Ejemplo de ellos son sus narraciones: «El día que quebró el café», donde cuenta el surgimiento del café sintético y la debacle económica de los países productores del aromático, y «Hacer el amor en un refugio atómico», una parábola lírica sobre la incomunicación y la desesperanza. Con su libro *La ilustre familia androide* (1972), publicado en Buenos Aires, incursionó en la ciencia ficción. Destacan, entre otros, sus cuentos breves: «Los cerdos»; «La creación de Eva», antologado por Edmundo Valadés en *El libro de la imaginación* (FCE, México, 1970); «La edad de un chino», y «País fundado en la basura», uno de sus últimos cuentos, que se publica de manera póstuma en esta edición.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX su pieza de teatro del absurdo *Luz negra* (1965) fue representada en numerosos países. El propio Menen Desleal preparó para la segunda edición de *Luz negra* (1976), que estuvo a mi cargo, una detallada cronología del periplo de la pieza por Centroamérica, México, Estados Unidos, Francia, Alemania, Argelia, Venezuela, Argentina y Suecia. No pude evitar insinuarle si la fascinante travesía mundial de su pieza no era otra de sus ficciones. Se rió. Días más tarde Álvaro puso sobre mi mesa decenas de recortes y programas que daban fe de (casi) todo lo que había escrito.

Toda la literatura es plagio

La compilación de sus *Cuentos (in)completos...* comenzó en el año 2000, a contrarreloj. En los primeros meses de ese año los médicos le detectaron un cáncer de páncreas. Se sabía marcado

por la muerte. «Una de las condiciones establecidas por Menen Desleal fue que se tratara de una edición de escritor (...) Nada de ensayos que analizaran sus relatos», detalla Menjívar Ochoa, quien tuvo a su cargo la preparación del libro. Álvaro murió poco después. La tarea se culminó diez años más tarde. Menjívar Ochoa sí alcanzó a mirar la obra: recibió las primeras copias, en cama, a principios de 2011, aquejado de un cáncer que lo terminaría matando.

Menen Desleal sigue siendo polémico y probablemente la publicación de sus *Cuentos (in)completos* soplará las ascuas. Para el escritor Jorge Ávalos, Menen Desleal «cometió todos los pecados literarios relacionados al plagio: el robo de textos y premisas, además de la imitación, la paráfrasis y la falsa atribución de textos apócrifos con fines publicitarios». Añade: «Llegó a ser brillante y original en sus mejores cuentos y en sus más descabelladas propuestas publicitarias, pero sacrificó su reputación literaria a favor de una campaña permanente por la fama instantánea» («La elección de los proscritos», *La Gaceta Libre*, 14 agosto 2011).

Una de sus más atrevidas creaciones fue, seguramente, la carta-prólogo-cuento de Borges. Contra lo que podría imaginarse, aquel texto se ha colado dentro de las obras del argentino, tomando por sorpresa hasta a los mejor informados.

Menjívar Ochoa («¡Borges plagia a Menen Desleal!», *La mancha en la pared*, 7 abril 2007) advierte que la carta de marras fue incluida en *El círculo secreto* (prólogos y notas de Jorge Luis Borges, Emecé, Buenos Aires, 2003). Las editoras Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi no dudaron en considerar la carta como salida de la mano de Borges. No solo ellas. En una reseña sobre este volumen también el escritor Guillermo Martínez («Sobre los otros», *La Nación*, 20 julio 2003) da por hecho la legitimidad de aquella carta.

«Las académicas argentinas» –dice Menjívar Ochoa– «como antes sus contrapartes salvadoreños, olvidaron un detalle: fijarse en la estructura de *Cuentos breves y maravillosos* en su nivel más básico». En efecto, quien lo conozca sabe que este libro acaba con el cuento «Epílogo», que comienza aceptando que aquella «carta» forma parte de un sueño. Dice:

Querido maestro Borges:

«Mi vanidad y mi nostalgia –me digo con sus palabras– han armado una escena imposible.» De pronto despierto de un sueño y tengo su carta en las manos, como la flor de Coleridge. Entonces me repito los versos de Tennyson: «for nothing worthy proving can be proven, nor yet disproven» [nada digno de probarse puede ser probado ni desprobado].

«La estructura no deja lugar para cuarenta años de confusiones», sentencia Menjívar Ochoa. Si Borges y Menen Desleal se hubieran conocido, dice, hubieran llegado a la conclusión de que «los nombres de los autores no importan, sino la pervivencia del texto; que toda la literatura es un plagio y que la historia, a través de sus inescrutables caminos, se repite y se copia a sí misma».

Más recientemente, otro texto, esta vez del novelista Sergio Ramírez («Borges y su destino centroamericano», *La Nación*, 11 julio 2011), ha vuelto al asunto de la carta espuria. En líneas generales, Ramírez, sin decirlo, bebe de la fuente de Menjívar Ochoa. Como novedad, apoyándose en los diarios de Bioy Casares, Sergio reconstruye el instante en el que, medio siglo atrás, Borges y su amigo encararon el asunto de la carta apócrifa.

Bioy Casares detalla que el libro de Menen Desleal fue enviado a Borges por «un guatemalteco». En efecto, se trata del poeta Alfonso Orantes. El libro iba acompañado de una extensa carta que hasta ahora ha permanecido inédita. Una copia de esta carta, junto con otros valiosos documentos, fue cedida al autor de estas líneas por su hija, la escritora María Cristina Orantes. La misiva, fechada el 29 de agosto de 1963, comienza diciendo:

Sr. Jorge Luis Borges
Biblioteca Nacional
México 564
BUENOS AIRES. Argentina.

Estimado maestro:

Le extrañará que un desconocido para Ud. se atreva a molestar su atención con un asunto desagradable. Pero como están, al parecer, de por medio su prestigioso nombre, el del país donde ahora

resido y la buena fe y crédito de sus intelectuales honestos (...) me veo obligado a dar este paso y recurrir a su testimonio para establecer la verdad.

Orantes hace referencia al triunfo de Menen Desleal en el mencionado Certamen. Acto seguido expone que, después de una lectura de su libro, ha concluido que este ha cometido plagio en al menos dos cuentos. Detalla: el cuento «El cocodrilo», «no es sino una burda versión, cuasi un plagio del delicado cuento: «El sueño de Chuan Tzu», contenido en *Cuentos breves y extraordinarios*». Algo similar ocurre, añade, con «El venado y el sueño», «que aparece con el nombre de «El ciervo escondido», en la antología publicada por Usted y Bioy Casares». Sigue: «Como advertirá, el plagio, en este último caso, es evidente e inverecundo».

A continuación, pasa al asunto de la carta. Orantes asegura que el uso indebido del nombre de Borges y la supuesta autenticidad de su texto hicieron que Salarrué se opusiera a que se otorgara un premio a Menen Desleal. Igual, se lo dieron. Para el guatemalteco, la actitud de Menen Desleal sentaba «un precedente indebido y un medio reprobable e inusitado de coacción para inclinar el fallo de un tribunal de esa clase». Añade: «todo esto, repito, me lleva a molestar su ocupada atención para que se sirva (...) contestarme concretamente sobre el caso de la carta, que en cuanto a las semejanzas y plagio, eso es cuenta mía».

Orantes envió su carta a Buenos Aires por correo certificado en el momento que Menen Desleal enfrentaba una tormenta de críticas. Entre finales de 1962 y 1963 se derramó abundante tinta en torno al caso. A Menen Desleal se le acusaba de farsante y deshonesto. Alguno, con más sentido del humor, tomó la carta como «un cuento más». En respuesta, Menen Desleal llegó al extremo de defender la originalidad del escrito y hasta prometió mostrarlo (*Tribuna libre*, 15 junio 1963). Una oferta que, desde luego, no cumplió.

La atención creada en torno a aquel suceso le sirvió al caradura de Menen Desleal para volver a la carga proclamándose como el mejor escritor salvadoreño de todos los tiempos, desatando una nueva ola de embates. El historiador Carlos Cañas-Dinarte, en una inédita relación de aquellos hechos, evoca que Alfonso Oran-

tes dio un paso más: lanzó una pública acusación de plagio contra Menen Desleal (*Tribuna libre*, 10 octubre 1963). Inclusive, el Ministerio de Educación emprendió una investigación jurídica sobre el caso. Orantes también se opuso, sin éxito, a la publicación del libro.

El asunto tampoco terminó allí. Un denominado Círculo Cultural Pablo Neruda, de la Universidad de El Salvador, convocó, el 11 de noviembre de 1963, a una mesa redonda que abarrotó el auditorio de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales. Una crónica de los hechos (*Tribuna libre*, 15 noviembre 1963) da cuenta de la virulencia de las batallas verbales en torno a aquella mesa, y que tuvieron como pretextos la verdad y una determinada idea de la originalidad, con el apellido Borges. Los asistentes no sabían entonces que presenciaban el fin de una época para la literatura. Unos años más tarde allí solo se escucharían los llamamientos a matarnos a tiros.

Los contemporáneos de Menen Desleal tampoco podían entender que la apropiación, la imitación, la alusión y la colaboración están al centro de la noción de regalo o donación propia del acto creativo. Y que, en esencia, todas las ideas son de segunda mano. Esta proposición sonaba escandalosa, aunque sigue encontrando resistencia en nuestros días.

Borges mismo siempre propugnó la idea de que nada es definitivo en un texto, y que el autor carece de importancia. Ello, indica Héctor Abad Faciolince, «les ha abierto el camino a muchos impostores que han fingido escribir supuestas obras de Borges, ni siquiera inventándolas, sino manipulando y dañando las existentes» («El eterno retorno de Borges», *El País*, 13 agosto 2011). Con todo, el divertimento de Menen Desleal ha gozado de cierta fortuna.

Vayamos por un momento al despacho donde el genio, lejos de aquella gresca, se toma el tiempo para responderle a Orantes. Su carta está fechada el 4 de septiembre de 1963 (el dato no pega con el día 11 de septiembre, en el que, según Bioy, conversaron sobre el asunto). Menjívar Ochoa la publicó íntegra, en la citada entrada de su blog. Dato curioso: Orantes nunca la hizo pública. Dice:

Señor Alfonso Orantes.
Colonia La Rábida.
SAN SALVADOR.

Estimado señor:

Mucho agradezco su carta del 29 del pasado.

No recuerdo haber escrito la generosa y acaso justa epístola que me atribuye el señor Álvaro Menen Desleal, a quien no conozco; sospecho que se trata de un ingenioso mosaico de frases mías, tomadas de diversos textos y amplificadas por el mismo señor A.M.D.

Ya que el volumen consta de una serie de juegos sobre la vigilia y los sueños, queda la posibilidad de que mi carta sea uno de tales juegos y travesuras.

Suyo, muy cordialmente,
Jorge Luis Borges

Fiel al requerimiento, Borges no menciona nada sobre las acusaciones de plagio. Parece que había entendido el juego. Su volumen *Cuentos breves y fantásticos* constituye una espléndida estereofonía de voces tomadas en préstamo o robadas, mutiladas o editadas, de aquí y de allá, y en estricto sentido no podían considerarla como una obra propia... ni como un objeto de plagio.

La hoja que añade Sergio Ramírez a esta historia le hace justicia al brillante y ególatra Menen Desleal: «[Borges] dice «mi carta» (...) nunca la escribió, pero ahora la ha escrito. Es su carta».

El escupitajo de Menen Desleal había pegado en el blanco. La verdad es la ficción©


ETO POE


Entrevista



Antonio Orejudo: «El humor nos defiende de las agresiones del mundo»

María Escobedo

LA APARICIÓN DE UNA NUEVA NOVELA, *UN MOMENTO DE DESCANSO*, Y LA REEDICIÓN DE *VENTAJAS DE VIAJAR EN TREN*, PONEN DE ACTUALIDAD NUEVAMENTE A ANTONIO OREJUDO Y SU REIVINDICACIÓN DEL HUMOR COMO EXPRESIÓN ATIZADA DE LA INTELIGENCIA. EL ARMA CONTRA LA SOLEMNIDAD QUE NOS AMENAZA.

Desde que publicó en el año 1996 su novela *Fabulosas narraciones por historias*, con la que obtuvo el prestigioso Premio Tigre Juan, Antonio Orejudo ha ido conquistando lectores y prestigio con sus obras, en las que el sentido del humor y el sinsentido de nuestro carácter, tan ambiguo e incomprensible a menudo, ocupan el centro de unas narraciones que, generalmente, señalan la hipocresía como el más común de los defectos que caracterizan a los seres humanos. *Ventajas de viajar en tren*, aparecida en el año 2000, en la editorial Alfaguara, y reeditada ahora por Tusquets, *Reconstrucción* (2005) y, este mismo año, *Un momento de descanso*, inciden en esos temas y ese estilo punzante y sin adornos ornamentales que caracteriza su escritura y regresan una y otra vez a su ámbito ya clásico, el del mundo educativo, el desamparo emocional o la soledad, asuntos que trata desde la ironía y que, cuando menos lo espera el lector, suelen ocupar el centro del relato y helarle la sonrisa. En esta conversación hablamos de sus dos publicaciones más recientes, la que llega y la que regresa, *Un*

momento de descanso y *Ventajas de viajar en tren*, y Orejudo explica algunas de las claves de su trabajo y habla de sus maestros del presente, como Philip Roth o Kart Vonnegut o del pasado, algo importante porque su conocimiento de la tradición es decisivo en él, que no olvidemos que ha realizado, más allá de la ficción, numerosas ediciones de clásicos como las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara; la *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega; y, sobre todo, *Tres novelas ejemplares (La ilustre fregona, El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, de Miguel de Cervantes.

– *Coinciden en las librerías su nueva novela, Un momento de descanso, y la reedición de Ventajas de viajar en tren, y en las dos se da una visión sardónica de la vida universitaria, la crítica filológica y demás, por un lado con la corrección política gobernando los estudios y las aulas y, por otro, con profesores que intentan demostrar que la palabra "Toledo" está partida en sílabas y emboscada, por ejemplo, en todos los poemas de Gracilaso de la Vega, y que eso tiene una lectura política. ¿Tan mala impresión le dejó su experiencia docente en Estados Unidos?*

– Todo lo contrario. Mi experiencia en Estados Unidos fue muy satisfactoria. No habría escrito ninguna de mis novelas tal y como lo he hecho de no haber pasado aquellos años allí. En aquel país, donde todo es exagerado, las ventajas del mundo académico son enormes sobre todo para un recién licenciado español, como era yo a finales de los ochenta. Pero también lo son sus defectos. En Estados Unidos se perciben con más claridad que en España las virtudes y las miserias del mundo en general y del mundo universitario en particular.

– *¿El mundo académico es un decorado, lleno de gente que complica las cosas para fingir que puede resolverlas y que, como se dice en Un momento de descanso, "huye de la claridad, porque sabe que la luz es enemiga de la superchería"?*

– Ese es un defecto más español que anglosajón. Los anglosajones no tienen los problemas que tenemos aquí con la divulga-

---

«En España, explicar las cosas con claridad al escribir, es un demérito intelectual»

ción científica, con la claridad expositiva. Para ellos la oscuridad no es una virtud. En España sí. En España explicar las cosas con claridad es un demérito intelectual. Aquí se confunde la oscuridad con la profundidad de la misma manera que se confunde la cursilería con la sensibilidad.

– *Escribiendo novelas come éstas, se convierte en una rareza: un novelista que usa el humor en sus obras. ¿Por qué es tan poco frecuente eso en un país donde antes hubo autores como Enrique Jardiel Poncela, Carlos Arniches o Miguel Mihura?*

– Ese es uno de los misterios sin resolver de la literatura española. Cómo es posible que la risa esté prohibida en una literatura fundada sobre libros bastante desvergonzados y provocantes a risa como el *Libro de buen amor*, *La Celestina*, el *Lazarillo* o el *Quijote*. Alguien en algún momento hizo circular la consigna de que reírse con los libros era de derechas o de frívolos, y ahí seguimos. Además en un país tan inculto como el nuestro, la lectura es una actividad penitencial, tiene que doler. La gente siente que si la cultura no duele, no aburre, entonces no alimenta.

– *En* Fabulosas narraciones por historias *satirizó a Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez y la Generación del 27 entera. En* Un momento de descanso *bromea con una posible profanación del* Poema de mio Cid *en la Biblioteca Nacional... ¿El verdadero sentido del humor consiste, precisamente, en reírse de las cosas más serias y más respetadas?*

– El verdadero sentido del humor empieza por no tomarse en serio uno mismo, y en el caso de un escritor empieza por no dar demasiada importancia a la literatura que hace. Yo no tengo una idea muy solemne de lo que hago. Me veo más bien como un gamberro. Yo soy un saltimbanqui que va de pueblo en pueblo ofreciendo cada cuatro o cinco años un nuevo espectáculo que me permita pasar la gorra con dignidad.

– *¿Mezcla en sus novelas, sobre todo en* Fabulosas narraciones por historias, *la ficción y la realidad para recordar que ésta última tiene un punto grotesco?*

«¿Cómo es posible que la risa esté prohibida en una literatura fundada en el *Quijote*, la *Celestina* y el *Lazarillo*?»

– La mezclo porque eso que llamamos «realidad» es una aleación de realidad y ficción. No hay realidades puras como no hay ficciones en las que todo sea inventado. La realidad y la ficción conviven entremezcladas a nuestro alrededor. La palabra «historia» en español designa tanto el relato de hechos verdaderos como el relato de hechos falsos. La mezcla de realidad y ficción hunde sus raíces en el mismo lengua, no es un invento mío ni de ningún colega.

– *¿Por qué* Ventajas de viajar en tren *iba a llamarse Selva y por qué le cambió el título?*

– Iba a llamarse *Selva* (o *Silva*) porque era eso, una selva de historias y voces entremezcladas. Ocupaba 300 páginas en una versión que yo creía definitiva, pero que no lo era. Un escritor no es una persona que escribe, sino que borra. Así que, como no acababa de convencerme esa versión supuestamente definitiva, me puse manos a la obra, me puse a escribir, es decir, a borrar. Y borré y borré y por poco me quedo sin novela. El resultado fue una historia muy densa, pero más limpia, menos selvática. Por eso cambié el título.

– *Su sentido del humor tiene trampa: el lector está leyendo en esta novela el episodio en que un hombre, amante de los perros, conoce a una mujer mientras ambos pasean a sus mascotas, la conquista y, poco a poco la va degradando al pedirle que se comporte como un animal para él, y a media historia la sonrisa se hiela, porque en medio del chiste vemos una denuncia impresionante del maltrato y del grado de culpa que tiene quien va dejando que lo humillen un poco más cada día.*

– No es que tenga trampa, es que el humor es una cosa muy seria, a veces muy trágica. Kafka es un gran humorista. Hasta Onetti tiene un peculiar y amargo sentido del humor. Y no digamos Borges. En realidad, casi todos los grandes escritores (o al menos lo que yo admiro) son grandes humoristas, que han sido leídos con el corsé de la solemnidad. El humor nos defiende de las

---

«Un escritor no es una persona que escribe, sino una persona que borra»

agresiones del mundo, el humor es la película húmeda que protege nuestra pupila de las agresiones externas. Visto de este modo, no tiene nada de particular abordar con humor los temas más terribles.

– *¿Qué persigue con el punto de disparate que tienen algunos momentos de sus narraciones, como* Ventajas de viajar en tren?

– La hipérbole o exageración, figura literaria en la que podría encuadrase lo que usted llama «disparate», sirve paradójicamente para expresar algo en su justa dimensión. Nadie usa el grado cero de la lengua cuando habla. Nadie dice, si tiene hambre, «mis células necesitan nutrientes», sino «me estoy muriendo de hambre», que es una clara exageración, una hipérbole, un disparate. Deformar las cosas, como nos enseñó Valle-Inclán, sirve para mostrarlas tal cual son.

– *¿Un amigo que reaparece siempre es un fantasma, como el Arturo Cifuentes de* Un momento de descanso? *Javier Marías reflexiona sobre los conflictos que provoca todo regreso en su última obra,* Los enamoramientos?

– Lo siento, no he leído la última novela de Javier Marías. Pero sí, un amigo, una novia que después de muchos años, te pide amistad por el Facebook o te pone un correo electrónico, es un fantasma que te arrastra a otra dimensión. Encontrarse con los viejos amigos de la juventud, con lo que uno ha perdido contacto, es una experiencia parecida a la ouija.

– *¿Qué te vaya tan mal como a Cifuentes en tu vida privada y en tu vida profesional, te puede volver un paranoico, convencido de que las conspiraciones gobiernan el mundo académico y el otro? De hecho, la paranoia está presente también en* Ventajas de viajar en tren, *en la novela de un aspirante a un premio que se titula Lobotomía y sostiene que todo lo que vemos en las noticias es un montaje, una obra interpretada por actores profesionales.*

– La enfermedad mental me parece muy literaria. No me lo invento yo. La historia de la literatura está plagada de locos genia-

---

«Valle-Inclán nos enseñó que deformar las cosas, sirve para mostrarlas tal cual son»

les, personajes que han perdido la cabeza. Y de todas las psicopatías, la que siempre me ha atraído más ha sido la paranoica. Tal vez, porque el delirio de los paranoicos es parecido al delirio en que entra un novelista durante los años de escritura: ambos trabajan con materiales dispersos y heterogéneos, a los que tienen que dar un sentido, buscando entre ellos vínculos poco evidentes, y presentarlos en una misma dirección.

– *¿Ir cumpliendo años es ir viendo cómo todo en lo que creías se derrumba? Ésa parece una idea presente en* Un momento de descanso.

– Sí, *Un momento de descanso*, bajo su apariencia disparatada y grotesca, es una novela amarga sobre la caída de las certezas, y en especial sobre la caída de una de ellas, la idea de que somos íntegros e incorruptibles. ¿Quién no se ha tomado alguna vez un momento de descanso moral? La sensación de pérdida y desmoronamiento es propia de la vejez, claro. Pero sobre esto, creo que vivimos un momento de transición entre un mundo viejo, que proviene del humanismo, y que está declinando, y otro, emergente, que todavía no sabemos a dónde conduce.

– *¿Cree que la relación entre padres e hijos es, por lo general, tan complicada como parece simbolizar en esta novela la de Cifuentes y su hijo Edgar, un patético aspirante a bailarín que acaba en el cine X?*

– La relaciones entre padres e hijos suelen ser siempre historias de amor no correspondido. No todos los padres tienen hijos que empiezan bailando y terminan en el porno, pero sí reconozco en la relación entre Cifuentes y su hijo muchos de los miedos y de las contradicciones que tengo yo con mis propios hijos. Yo, que no suelo hacer muchas concesiones a la ternura en mis novelas, reconozco haberme puesto blandito al escribir sobre esto. Las historia entre padres e hijos me conmueven más que las historias de amantes.

– *Hablemos de algunos maestros españoles del humor, de la importancia que puedan haber tenido para usted, empezando,*

«La relaciones entre padres e hijos suelen ser siempre historias de amor no correspondido»

como no podía ser menos, por Cervantes. De hecho, algunos críticos han señalado la influencia de algunas Novelas ejemplares *en su obra.*

– Curiosamente, de Cervantes he aprendido muchas cosas, pero el humor no está entre ellas. La escritura de *Un momento de descanso* se atrancó al segundo o tercer año. Me encontré con dos manuscritos de 300 páginas cada uno, y ninguno de los dos me satisfacía. Me pregunté: «¿cómo solucionaría este problema Cervantes?». Y me respondí: «Él pondría, como hace siempre, a dos tíos a hablar». Y eso fue lo que hice. Así fundí los dos manuscritos. Cervantes siempre pone a dos tíos a hablar. Esa es una idea de novela. Novela como un enorme diálogo, donde los personajes intercambian no sólo palabras, sino ideología y puntos de vista.

– *¿Ramón Gómez de la Serna?*

– Me parece que no tiene nada de gracia. Me resulta repelente, exagerado, infantil, *genialoide* y en el buen sentido de la palabra insoportable.

– *¿Jardiel Poncela?*

– Genial. Tan genial como Mihura. Le colgaron en su momento el cartelito de fascistas, y esa ha sido su desgracia. En otros países habrían sido canonizados.

– *¿Entre los extranjeros siente alguna cercanía, por ejemplo, con Philip Roth o Kurt Vonnegut?*

– Los dos, y especialmente el primero. Mi novela ideal es una fusión de *Pastoral americana* y *Ruido de fondo*, de Don DeLillo.

– *¿La literatura española es, en general, demasiado solemne?*

– Hablábamos de eso en otra pregunta. Sí, demasiado solemne y demasiado triste. «Lo literario» se confunde con «lo melancólico», olvidando que durante la Edad Media y el Renacimiento, por ejemplo, corre un torrente de literatura carnavalesca festiva y brutal. Mucho más interesante que los tratados teológicos, los cantares de gesta, la épica, las novelas de enamorados y las de pastores.

«Jardiel Poncela era genial, como Mihura. En otros países habrían sido canonizados»

– *¿Qué le debe su obra a esos clásicos que antes mencionaba, como el Lazarillo, La celestina* o el *Libro de buen amor*?

– Le debo la idea que años después expresaría muy bien Chesterton: Lo contrario de divertido no es serio. Lo contrario de divertido es aburrido. Del *Lazarillo* me quedo con la ironía y la construcción rápida y efectiva de ciertos personajes. De *La Celestina* me quedo con su desprecio del amor romántico y con su tratamiento brutal del sexo. Y el *Libro de buen amor*... ese libro es una refutación de todo tiempo de solemnidad. El *Libro de buen amor* es una revista de Lina Morgan llevada a la literatura: un episodio frívolo, luego uno un poco más serio, luego un disparate, luego un polvo, luego una oración, luego un chiste y para terminar una reflexión.

– *¿En estos tiempos de crisis para todo y, también, para la cultura, cree que terminará por ser verdad lo que planea la agente literaria de* Ventajas de viajar en tren, *que trata de poner anuncios en los espacios en blanco de las novelas?*

– La lectura se ha convertido en una actividad tan residual, que no creo que atraiga a los anunciantes.

– *¿La mejor manera de dejar de tener éxito en algunos autores es tratar de escribir en serio, como al Ander Alkarria de* Ventajas de viajar en tren*?*

– Muchas de las modas vigentes hoy en literatura, aparte de no ser tan novedosas como dicen las contracubiertas, me parecen ocurrencias. Las ocurrencias están bien, sacuden el ambiente, sobresaltan a los dormidos, y alegran el panorama. Pero después de las ocurrencias hay que escribir, sí.

– *¿Y la mejor manera de buscarse la ruina es cruzar la línea roja de la corrección política y ver venir de frente a todos los hipócritas que la respetan, como hace Cifuentes en Missouri, al atreverse a reprender a una alumna de color que dormía en su clase, y ser acusado de racista?*

«Estoy con Chesterton: Lo contrario de divertido no es serio, sino sólo aburrido»

– Una de las cosas que lastran la academia en Estados Unidos, sobre todo en la enseñanza de las humanidades es precisamente eso, la corrección política, la sensación de que una frase, una mirada, una referencia inapropiada puede provocarte, en el mejor de los casos, un pequeño quebradero de cabeza. El asunto ha sido tratado antes por Roth y por Coetzee. Yo en realidad nunca quise hablar de la universidad estadounidense. Lo que sucede ocurre en una universidad, pero podía suceder en cualquier otro lugar. Me interesaba más bien que a Cifuentes se le cayera el mundo encima. El modo es más bien anecdótico.

– *¿Y tal vez las hormigas que invaden la casa de Cifuentes son una metáfora de su derrumbe? ¿Un pequeño agujero en el muro de tu casa que no sabes tapar es una puerta al abismo?*

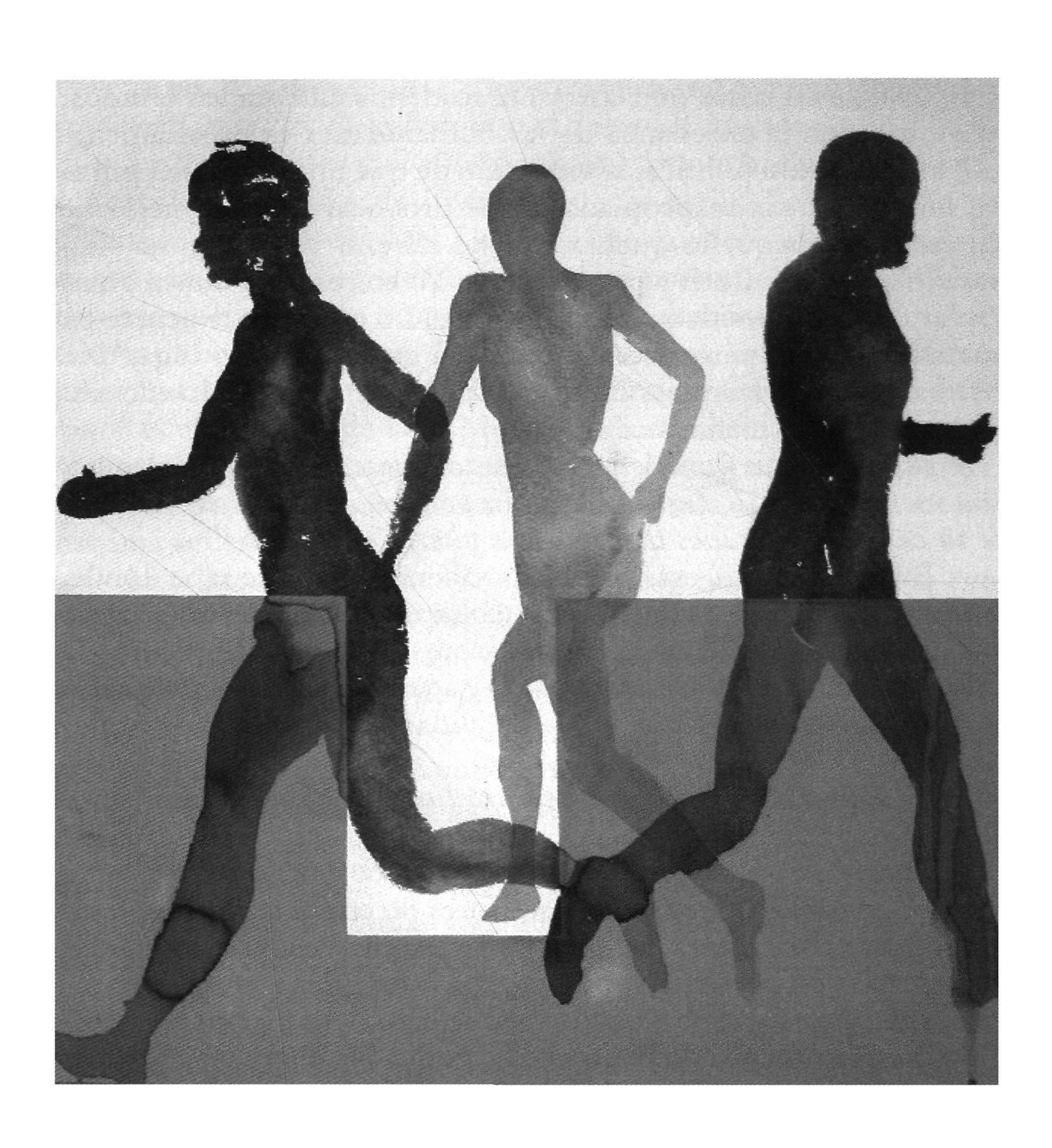
– Evidentemente, esas hormigas saliendo de no se sabe dónde, es imposibilidad de tapar lo que habita en el interior me parecía una imagen muy adecuada para expresar la desintegración de Cifuentes. El pobre Cifuentes se pasa media novela intentando tapar agujeros en la pared, que en realidad son sus propios agujeros.

– *¿Cuál será su siguiente aventura literaria, tras* Un momento de descanso*?*

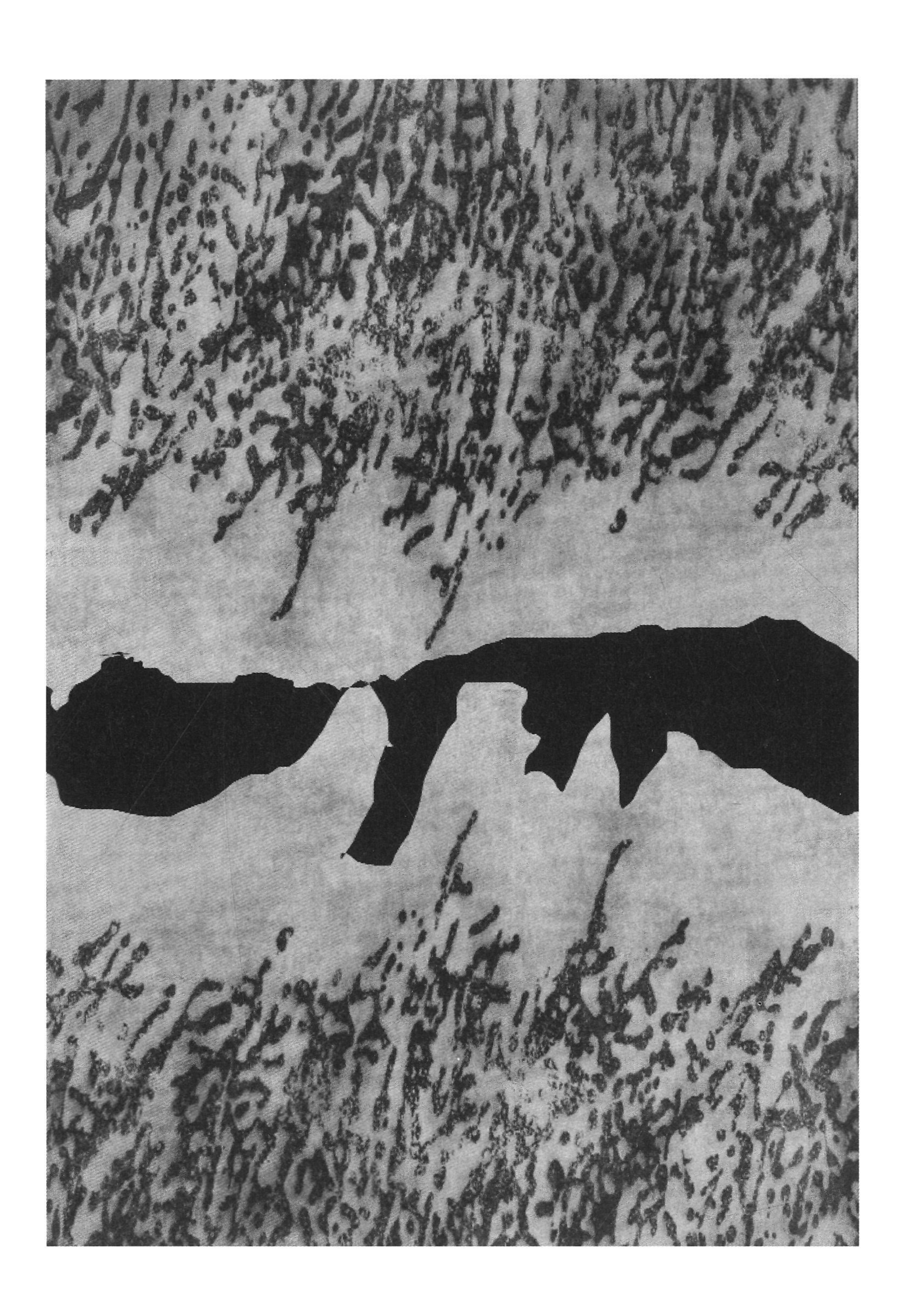
– Pues ahora estoy en barbecho, un poco por gusto un poco por obligación. La tarea de los escritores no consiste solamente en escribir novelas. Ahora también tenemos que venderlas o ayudar a venderlas con presentaciones, charlas, asistencia a clubes de lectura, entrevistas y espectáculos varios. Esto desconcentra muchísimo, pero lo acepto de buen grado, como me enseñaron a hacer mis padres con las adversidades. Tengo ideas en la cabeza, pero nunca sé el camino que tomaré. Cuando lo descubro ya he terminado la novela

---

«Lo que lastra la enseñanza universitaria en Estados Unidos es la corrección política»




H
Biblioteca



El espectáculo del trabajo

Santos Sanz Villanueva

Desde hace varios lustros vengo quejándome de la clamorosa ausencia del mundo laboral en las novelas españolas. Lo habitual es encontrar escritores, artistas, ejecutivos, jóvenes acomodados insatisfechos, abnegados milicianos de la última guerra civil, cuando no templarios enfebrecidos, curas sabuesos o monjes visionarios. Se dice que en una democracia cuando se produce una llamada de madrugada a la puerta de una casa sólo puede ser el lechero. Nuestros novelistas han rectificado la sentencia: si ello ocurre, no será el lechero, tampoco la policía; seguramente se tratará de un escritor en graves apuros de creatividad que acude al domicilio de un colega para consultarle alguna apremiante duda formal. Hallar en nuestras ficciones gente de oficios comunes, no digo ya proletarios sino albañiles, simples oficinistas o empleados de supermercado cuesta más que encontrar una aguja en un pajar. A tal punto han llegado las cosas –y pido disculpas por repetir una latosa cantilena– que parece como si nuestras novelas hubieran renunciado al análisis de la realidad material y social común y le hubieran cedido el testigo al cine, que sí ha sido sensible al asunto, tanto en el extranjero, con las películas de Ken Loach o la famosa *Full Monty*, de Peter Cattaneo, como en España con *Los lunes al sol*. El éxito de taquilla de estos filmes indica que esa problemática no es indiferente a la sociedad y que más bien son los escritores, menos sensibles a lo urgente que los cineastas, quienes vienen hurtando una realidad interesante, además de valiosa.

Isaac Rosa. *La mano invisible*, Seix Barral, Barcelona, 2011.

Frente a esta situación generalizada, *La mano invisible* se centra de modo exclusivo, y excluyente, en el trabajo y en la realidad misma de la actividad laboral. Isaac Rosa lleva a la novela a un albañil, un carnicero, un mecánico, una teleoperadora, un mozo de almacén, una mecanógrafa, una preparadora en cadena de cajas de piezas, una limpiadora, y algún otro empleado común contratados por una misteriosa empresa. Los planta en la novela y los pone a trabajar. Y nosotros, lectores, los vemos en el cotidiano desarrollo de sus respectivas ocupaciones. De este modo, el trabajo en sí mismo se convierte en el difícil motivo de la obra. Este planteamiento induce inevitablemente a evocar términos de la retórica marxista como alienación o cosificación hoy medio amortizados y que dan una inevitable clave del fundamento ideológico de la obra. *La mano invisible* tiene su filiación más clara con la narrativa social obrerista; sin embargo, de ninguna manera es una secuela tardía del realismo socialista, sino una novela innovadora y original.

La originalidad, digo, es el primer rasgo de *La mano invisible*. El mundo del trabajo, desde la mina a los oficios menestrales, ocupó buena parte de la narrativa progresista decimonónica. Sin embargo, el interés de los escritores de entonces (sea el Pérez Galdós del gran retrato colectivo madrileño de *Fortunata y Jacinta* o el Zola ceñido a la explotación minera de *Germinal*) lo insertaba en un conflicto más extenso, el de la problemática de la burguesía liberal o de la lucha de clases, y pasaba a formar parte del retrato global de la sociedad capitalista. Las aspiraciones individuales quedaban reproducidas en el complejo entramado de lo sentimental, lo económico o lo moral. Isaac Rosa se carga de un plumazo este planteamiento y deja a los trabajadores en su pura esencia de trabajadores, sin otros vínculos con lo ajeno a su actividad. Su reto personalísimo consiste en privar a sus personajes de dimensiones típicas de la novela burguesa: los protagonistas carecen de psicología particularizada; no tenemos un retrato de ellos que señale sus rasgos físicos ni su forma de vestir y, desde luego, carecen de la más obvia marca particularizadora de las personas, el nombre propio. No muestra a Fulanita que es teleoperadora y a Menganito que es carnicero, sino a una teleoperadora y a un carnicero. Esto, claro, supone encarnar la protagonización

en arquetipos, un peligro que el autor consigue sortear en buena medida gracias a que, aun siéndolo, los muestra como alguien concreto, como un específico trabajador en el desarrollo de su cometido.

Otro desafío afronta Isaac Rosa al desenraizar el mundo laboral del territorio literario costumbrista donde ha tenido su asiento habitual. Con este fin pone en juego la energía inventiva que requiere un escritor no simplemente mimético y apela a la imaginación –una imaginación moral, diríamos– como vehículo de exposición e interpretación de la vida. Su planteamiento resulta de nuevo original y arriesgado al concebir el trabajo como un espectáculo desarrollado a la vista del público curioso que quiera asistir a presenciar la labor de los personajes. El contrato suscrito por los trabajadores con la extraña empresa que los emplea incluye el que puedan ser observados y así ocurre con su actividad, que se desarrolla en una vieja nave donde se ha instalado una amplia tribuna para los espectadores. La idea tiene una evidente analogía con la recreación virtual de la vida cotidiana desarrollada hace unos años en la excelente e inquietante película de Peter Weir *El show de Truman*, pero no disminuye el mérito de la novela porque Rosa la acomoda con personalidad a su objetivo de mostrar el trabajo como espectáculo en el que se visualiza la enajenación inherente al consabido castigo bíblico. El lector se convierte en espectador del espectáculo y de este modo lo que aparenta un juego imaginativo se convierte en un efecto de distanciamiento de corte brechtiano.

Por este camino, *La mano invisible* toma una deriva kafkiana subrayada por otro elemento imaginativo de gran calidad: los personajes desarrollan un trabajo inútil. El albañil levanta con minuciosa pericia una pared y al acabarla la destruye; la mecanógrafa copia páginas de un libro que no van destinadas a nadie, etcétera. Este sinsentido del trabajo se debe al señalado planteamiento seminal del autor de ceñirse a la pura experiencia laboral como un ejercicio enajenante, pero no impide los flecos sociologistas del asunto. Las condiciones abusivas del contrato, las exigencias *in crescendo* del ausente patrón, las penalidades físicas, la insolidaridad, el temor a perder la ocupación..., complementan el relato ensimismado del trabajo y del trabajador.

Páginas y páginas de prosa analítica con gran peso del registro especulativo plasman la actividad de los diversos trabajadores. Existen momentos ocupados por anécdotas entretenidas, y situaciones inspiradas en ocurrencias curiosas, e ironías sagaces que animan el argumento, pero este responde a un desarrollo por deliberación, y casi por fuerza, reiterativo. La monotonía de las acciones se corresponde con el diseño repetitivo de la novela, más que justificado en función de evidenciar una condición básica del trabajo de la era industrial, mecánico. La forma tiene algo de metáfora del contenido y el relato resulta monótono y reiterativo, quizás hasta un punto de exceso, pues el autor abusa del recurso –en el que, por otra parte, revela maestría y virtuosismo– y la novela fatiga en un grado innecesario.

De todas maneras, esa marcha un tanto paralítica de la peripecia (o de la falta de peripecia) se aboca a un desenlace argumental cerrado. Concluido el experimento laboral (nunca sabremos ni los personajes ni los lectores la finalidad perseguida), se cierra el plató o escenario y los trabajadores tendrán que buscarse la vida en otro sitio. El guarda de la nave, figura apenas insinuada hasta este último trecho narrativo, cobra aquí realce y su soliloquio anuda los hilos de la actividad laboral para ofrecer un sentido definitivo. El «teatro, circo, arte, experimento, broma» en la nave industrial es en esencia igual a la vida cotidiana fuera de ella, asegura con vehemencia el vigilante. He hablado de falta de peripecia y ahora se entiende bien el porqué de este elemento constructivo. Simbólicamente, la novela reproduce la rutina, esencia del trabajo (incluso del de aquellos, como el mecánico, que disfruta con la absurda afición a desmontar coches), y de ella se desprende su falta de sentido, como no sea el del proporcionar un dinero necesario («todo se reducía al sueldo», dice la chica que rellena cajas), su maldad intrínseca, su verdadera condición de castigo de nuestra especie, de drama y frustración y enajenación humanas, algo reforzado por la imagen de los trabajadores como expuestos en un zoológico. De este modo, *La mano invisible* adquiere dimensión existencial, sin por ello anular su valor sociológico.

La mano invisible rescata un tema tan necesario como importante. Al fin y al cabo, casi todos los humanos gastamos la mayor parte de nuestra vida trabajando, aunque la ficción española y

extranjera de este tránsito de centurias lo ignore. Pero no es esta recuperación de un asunto marginado en el presente, con todo el mérito que ello entrañe, lo más destacable desde el punto de vista literario. Lo es, en cambio, el conciliar una alerta comprometida de la escritura con grandes exigencias de renovación conceptual y formal. No ha ido Isaac Rosa al manido asunto de su libro con inocente adanismo, ni retomando los convencionales tratamientos del pasado, ni con facilismos en la escritura. La precisión y riqueza del léxico referido a los oficios revela dedicación y seriedad. La prosa llena de aplastantes encadenamientos sintácticos acierta a reproducir la interiorización del trabajo mediante la lengua. La forma, en conjunto, con su desapego de las convenciones narrativas, y con el riesgo implícito de producir un rechazo del lector cómodo, constituye una apuesta muy meritoria. Esta sensibilidad formal es lo que hace tan valiosa esta crónica narrativa del penoso espectáculo del trabajo. Nadie, hasta ahora, nos lo había contado de dicho modo; tampoco con parecida fuerza y semejante contundencia

El gran asunto latinoamericano

Javier Lorenzo Candel

Construir la historia de un continente como el hispanoamericano desde su literatura es, en principio, una tarea que requiere un espacio demasiado amplio para ser abarcado. Los flujos intelectuales que el continente ha recibido desde la conquista de sus tierras han propiciado una integración profunda de las raíces españolas, indias y africanas en los primeros envites de la producción literaria de los países que lo conforman, asistiendo, en su análisis, a recorridos largos que asimilan los sabores y olores de las culturas del viejo continente, con maridajes (permítanme el término) que han propiciado un buen número de implicaciones culturales, en la misma medida que han desarrollado civilizaciones.

Desde esta apasionante tarea es desde donde Carlos Fuentes ha edificado un proyecto que, más que un acercamiento a la literatura hispanoamericana, es un proyecto de definición sociológica y política, un trabajo de aproximación global a las particulares condiciones de vida y obra de los hombres y mujeres que han ido desarrollando el ámbito cultural hispanoamericano, su complejo sistema de desarrollo y su afán por el aprovisionamiento y la asimilación de las conductas que han hecho de él lo que ahora es.

Iniciar la lectura de *La gran novela latinoamericana* como un ensayo que trataría de acercar determinadas figuras de su literatura al ámbito lector sería quedarse en las puertas de un complejo

---

Carlos Fuentes: *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, Madrid, 2011.
Carolina Grau. Alfaguara, Madrid, 2011.

entramado de valores y opiniones fundamentadas, de cánones literarios, sí, pero también de filosofía y política a partes iguales.

Porque el libro que ahora comentamos arranca con los primeros resortes hacia una literatura, identificada con una cultura colonial, que principia Bernal Díaz del Castillo, en lo que podemos entender como la primera novela de la conquista, la épica revelación intelectual del mundo nuevo, la pulsión ante el Nuevo Mundo, pero también la historia de un pueblo sometido a Moctezuma y un Hernán Cortes vencedor y, a su vez, dominado por las profundidades de la tierra que conquista.

Se dan en este contexto, y se analizará a lo largo del libro, una relación directa entre el mito y la historia, entre los valores que despiertan de las referencias míticas de los hombres y la pulsión social que va germinando su presencia. Así podemos aventurarnos a contemplar la dualidad que hace posible estas interpretaciones, la conquista de México y sus valores determinados por la Naturaleza, dejarnos llevar por los versos de Sor Juana Inés de la Cruz o del brasileño Machado de Assis, y asistir también a la descripción necesaria del inicio y crecimiento posterior del Brasil y su relación con el territorio literario de La Mancha. En definitiva, la epopeya de los pueblos, desde el siglo XVI hasta los últimos acontecimientos del XXI, hecha literatura para hacerla colectiva.

A su vez, y dentro de estos hitos que Fuentes nos va presentando, asistimos a períodos de conquista y de crecimiento del continente desde claras referencias, que no por conocidas deben ser obviadas, a los valores políticos que llegan a descansar en América de la mano del Renacimiento, primero, y del Barroco como elementos necesarios para entender ese maridaje que la conquista del Nuevo Mundo llevó a las tierras conquistadas. Esa pulsión barroca es calve para empezar a entender lo que el autor nos está proponiendo.

De un lado, la figura de Maquiavelo como referente político en la labor de conquista, pero también Erasmo o Tomás Moro y su Utopía, que podríamos decir que es el *leit motiv* del libro de Fuentes, una utopía (no lugar) convertida en topía con la conquista del Nuevo Mundo donde la referencia platónica es evidente; o Hölderlin y el romanticismo nacido de los resortes primeros de la Revolución Francesa, y un deseo, en su conjunto, de con-

cretar en las tierras conquistadas las reflexiones nacidas de la filosofía de los grandes pensadores.

América, dice Fuentes, era un continente para hacer descansar sobre él aquello que no se pudo conseguir en el viejo continente, un espacio para poner en práctica, no sólo los asuntos nacidos de la política de conquista, sino también el grueso intelectual de los que creían que otra manera de Estado era posible.

Y sobre esta plataforma que sostiene el primer análisis, Fuentes va recorriendo los aspectos sociológicos y políticos, amén de literarios, que van marcando el recorrido de sus autores, que van sedimentando las actitudes de los habitantes que conforman el vasto continente, que van formalizando una presencia viva en la importancia de la literatura hispanoamericana, en el lenguaje común que otorga carta de naturaleza a las descripciones y las crónicas, en ese Nuevo Mundo, que era naturaleza y, ahora además, es también lengua común. En su ensayo sobre la dimensión de la novela hispanoamericana, Alejo Carpentier nos dice, en relación con lo que él llama un espíritu común que ha unificado las acciones del continente: «Estado de espíritu bien anclado en la violencia, que desconoce el humor sutil, que lleva un sentido dramático de las cosas y que ha empujado pueblos disímiles que, sin embargo, hablan una sola lengua, hacia las mismas expansiones y los mismos excesos, tanto en la poesía como en la política, en la construcción de una ciudad como en el entusiasmo por un movimiento literario francés».

Lezama, Rómulo Gallegos, el mismo Machado de Assis, Cortázar, Borges o Rulfo en referencias obligadas a lo largo de toda la obra, Cervantes, Dostoievski, Diderot, Shakespeare, Adorno o Joyce, como flujos necesarios para entender el complejo entramado de la literatura, y los hitos que completan el canon de Fuentes: Carpentier, Onetti, García Márquez, Mario Vargas, Donoso o el español Juan Goytisolo, son los espacios que el autor de *La gran novela latinoamericana* destina para acompañar al lector no avisado al complejo mundo de la ficción, pero también al desarrollo global de la civilización americana, la que comparte el castellano como exponente fundamental, la que, a mi juicio, lo fundamenta. También es cierto que la presencia de algunas ausencias contribuiría a tener una visión más de conjunto en la aportación nutri-

da de autores y libros que aparecen en el texto de Fuentes, la toma en consideración de algunos de ellos (hablo de Cabrera Infante, Monterroso o Bolaño, por poner sólo tres ejemplos) aportaría recorrido y afirmación en buena parte de las tesis que se defienden en el libro.

La gran novela latinoamericana es, sin duda, un viaje por las estructuras narrativas y sociales de los autores que Fuentes propone, un periplo que clava sus raíces en la tierra que, desde los cantos de conquista y las primeras novelas que daban cuenta de la épica de los conquistadores, ha ido sedimentando, no sólo los estratos propicios para que el *boom* naciera, sino también las idas y venidas de su construcción ética que pone de manifiesto un certificado de calidad en la historia.

La polémica (todo canon lo es) inclusión de los autores que pertenecen a la última generación literaria latinoamericana ocupa, no obstante, una parte significativa de lo que ha supuesto el largo recorrido que Fuentes nos expone en su libro. La generación del *Crack* que impone una suerte de contestación crítica a sus antecesores reivindicando su espacio ante una nueva creación y apadrinada por el autor del libro que comentamos, concita en sus filas a nombres como Xavier Velasco, Cristina Rivera, Jorge Volpi o Ignacio Padilla, entre otros. O el *Post- Boom*, con nombres como los de Tomás Eloy Martínez o David Viñas, descrito por el autor de este ensayo como la desaparición, no del indio ni de la naturaleza, sino de la ciudad y sus habitantes, con claro protagonismo de la violencia como forma de vida, una violencia nacida en la ciudad para hacerla, como dice Fuentes, desaparecer; una ley pendular que arrastra los primeros hitos de conquista del Nuevo Mundo, una ley perdurable que aporta contenido a la literatura.

Consideraciones morales sobre la literatura que expande en el siglo XXI la semilla de la literatura madre, forman también parte del contexto crítico de la obra de Fuentes, con una importante reivindicación de lo que se da en llamar novela de ida y vuelta, y una preocupante dispersión del hecho literario en Hispanoamérica, o de la recepción, con todas las reservas (habría que considerar esa falta de recepción que Fuentes reseña), de sus autores en España.

En definitiva, *La gran novela latinoamericana* de Carlos Fuentes es un compendio, no enciclopédico, de la asimilación en el

ámbito literario de los procesos humanos que han cuajado el continente, dando carta de naturaleza a estos procesos, ficcionándolos o describiéndolos, traicionándolos o elevándolos a la categoría de *totales*., haciéndolos mito o historia, pero amparados en dos razones que les han dado la vida y su desarrollo futuro: la lengua común y ese territorio de La Mancha que describe, con Cervantes como exponente, el maridaje de todas sus culturas.

...Y CAROLINA GRAU

Coincidiendo con la publicación del libro antes reseñado, Carlos Fuentes publica para los lectores españoles un conjunto de ocho relatos, reunidos bajo el título de *Carolina Grau*, que recorren, desde la complejidad del mundo narrativo de Fuentes, la intrahistoria de sus personajes, con incursiones en un juego narrativo donde Carolina Grau es la referencia fundamental para dotar de unidad al conjunto.

Desde el monólogo interior del prisionero del castillo de If, en clara referencia a Edmond Dantés y José Custodio de Faria, con una revisión muy particular de la historia, pasando por la dureza del mundo emocional del poeta Leopardi, asistimos al cómputo total de las emociones que no dejan indiferente al lector, donde los espejos en «La tumba de Leopardi», unos espejos que ayudan a la recreación de *il gobbo de Recanati* de manera casi fotográfica, o las atribuciones al realismo mágico en «Brillante», asoman en el contexto que propician las reflexiones de los personajes.

Carolina Grau puede entenderse como un libro donde las vibraciones de los relatos son tratadas de manera independiente, pero también, y de ahí la referencia recurrente de los distintos estados de Carolina Grau, abordar su lectura como una pequeña novela cuyo conflicto principal sería, a mi modo de ver, la necesidad de abarcar el mundo de la psicología de los hombres desde los diferentes estadios que Fuentes propone. El encierro personal, los sueños de libertad y la predestinación son tres de las referencias más trasparentes que transitan en cada uno de los relatos.

Así, podemos augurar la incursión en el psicoanálisis en prácticamente la totalidad de los relatos, auspiciado por complejas

formas narrativas que invitan a un estudio pausado de cada una de las situaciones y los conflictos que propone el mexicano. La pregunta es uno de los recursos más utilizados por Fuentes, una pregunta que lleva, acaso como en la mayéutica socrática, a ir abriendo el camino del conocimiento, un conocimiento duradero que hará que cada situación repose en el contexto de la comprensión lectora.

Carolina Grau, ya publicada en la misma editorial en México el pasado año, no abandona los grandes elementos que han hecho del escritor una consigna ante sus lectores, con una utilización del lenguaje que no es tan sólo una muestra de sus capacidades narrativas, sino el camino que nos lleva a pensar más allá del la anécdota. *Carolina Grau* queda, entonces, en las manos de los lectores para identificar cuál o cuáles son los resortes que mueven al personaje más allá de las páginas del libro, una intención de apertura narrativa, pero también emocional que nos sitúa al alcance de lo que todos guardamos en nuestro interior

En qué se diferencian una calculadora y una novela

Fernando Tomás

A Jorge Volpi (México, 1968), lo conocíamos por novelas tan ambiciosas como las que forman la trilogía sobre la historia del siglo XX que inició con *En busca de Klingsor*, que le dio a conocer mayoritariamente al lograr con ella el premio Biblioteca Breve y, más adelante, el Deux Océans-Grinzane Cavour, y que continuó con *El fin de la locura* y *No será la Tierra*. Ninguna de las tres dejó indiferente a la crítica, que lo ha ensalzado y denostado con el mismo fervor. También ha escrito una serie de novelas cortas, reunidas en el volumen *Días de ira*, y los ensayos *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, *La guerra y las palabras. Una historia del alzamiento zapatista*, *Mentiras contagiosas* (Premio Mazatán al mejor libro del año 2008) y *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo* XX, con el que obtuvo el Premio Debate-Casa de América del año 2009, el mismo en que le dieron en Chile el Premio José Donoso, por el conjunto de su obra. La mera enumeración de estos trabajos demuestra hasta qué punto la Historia, con hache mayúscula, está siempre en el punto de mira de este escritor, tanto cuando se adentra en el terreno de la ficción como cuando lo hace en el del análisis: en el primer caso, la realidad está en los alrededores y en el segundo en el centro, pero todo lo

---

Jorge Volpi: *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Alfaguara, Madrid, 2011.

demás no cambia, porque de una manera u otra, lo que pretende Volpi en casi todos sus textos es analizar, reflexionar y hacer entender, punto éste último que le ha granjeado sus peores críticas, pues no falta quien lo acuse de ser excesivamente didáctico. La aceptación de sus libros, traducidos a veinticinco idiomas, evidencia, sin embargo, que atraen el interés de numerosos lectores, atraídos por la originalidad de los puntos de vista de Volpi, que de nuevo volverá a despistarlos e interesarlos don esta obra, *Leer la mente*, recién publicada por Alfagura.

El libro mantiene una hipótesis incuestionable, la de que leer nos hace más inteligentes, y otra mucho más discutible, la de que también nos hace mejores personas, aunque él mismo confiesa no estar del todo seguro de que eso sea demostrable. Para afianzar sus argumentos, recurre a la neurociencia, y sostiene que el cerebro, cuyas reacciones ante los estímulos recibidos con la lectura trata de estudiar e imaginar, cambia con la lectura, lo cual tiene unos efectos secundarios que, de una manera u otra, llevan la experiencia de la lectura del ámbito de lo privado al de lo colectivo, puesto que los incentivos emocionales que recibe quien lee, terminan modificando nuestra visión del mundo y, en mayor o menor medida, el mundo en sí mismo, puesto que la manera de actuar de quien ha leído, pongamos por caso, *Moby Dick* o *Ana Karenina*, no será igual a la que habría sido caso de no hacerlo.

Volpi incide en la fuerza de la ficción para multiplicar nuestra personalidad, pues al asimilar los conflictos internos, la mentalidad y el carácter de los personajes de una novela, cuyas aventuras nos producen «los mismos impulsos electroquímicos que los hechos reales», los añadimos a nuestra propia naturaleza, aunque sea en pequeñas dosis. Seguramente, muchos discutirán esa idea y podrían responderle que el buen lector es, precisamente, el que reconoce los mecanismos de la ficción y los valora aparte, sabiendo que son literatura, lo mismo que al ver u cuadro sabemos que no estamos mirando por una ventana para ver lo que pasa en la calle, sino una representación, un sistema de símbolos que importa más por lo que hace entender que por lo que cuenta. La pregunta puede ser ésta: ¿aceptar la dimensión real de Madame Bovary, por ejemplo, no es un modo de mermar su poder como arquetipo? Sin duda, el propio Volpi sabe a la perfección que ésta

y otras cuestiones van a surgir en la cabeza de sus lectores, y ésa es una de las virtudes de este *Leer la mente*, que avivará una discusión sobre la literatura que debe ser bienvenida en estos tiempos en los que la economía lo ocupa todo y cada vez se va relegando más la cultura a un segundo plano. O puede que la solución a todos nuestros problemas fuese que los banqueros leyeran más para así hacerse más solidarios, como afirma Volpi que son quienes en lugar de tener todo el día en la mano una calculadora tienen un libro de Dostoievski ©

El diario y la acción poética

Norma Sturniolo

La escritora Wendy Guerra (La Habana 1970) acaba de publicar un nuevo libro, *Posar desnuda en La Habana,* que adopta la forma del diario personal donde la diarista asume la personalidad de Anaïs Nin, o sea que se trata de un diario apócrifo, pero en ese diario apócrifo aparecen textos del diario real de Anaïs Nin. Ese juego en el que la realidad histórica y la imaginación se entretejen da lugar a una nueva personalidad emergente, fruto de la fusión entre el sujeto y el objeto de la escritura. La rigurosa investigación realizada por la autora de *Todos se van* podría acercar la ficción literaria a la biografía, pero queda claro que estamos ante un texto libérrimo, imaginario que, por otra parte, se ocupa de un etapa breve, aunque decisiva, en la vida del personaje real. Es una recreación del viaje a Cuba realizado por una joven Anaïs Nin, cuando tenía diecinueve años. De entrada, el lector encuentra una nota del editor en la que se explicita que los textos en redonda son de Wendy Guerra y los textos en cursiva son de Anaïs Nin.

La escritora francesa (Neuilly-sur-Seine, Francia, 21 de febrero de 1903 - Los Ángeles, 14 de enero de 1977), nacida de padres cubanos, célebre por sus *Diarios,* que ocupan siete volúmenes, tiene en común con Wendy Guerra su ascendencia cubana, el haber vivido durante un tiempo en La Habana y la afición por la escritura de diarios.

Este diario apócrifo nos lleva a recordar a Julia Kristeva y su concepción de la escritura como una lectura de un corpus literario anterior y del texto literario como absorción y réplica de otros

---

Wendy Guerra: *Posar desnuda en La Habana,* Alfaguara, Madrid, 2011.

textos anteriores de los que sería reminiscencia y a la vez transformación. Aquí la intertextualidad con los textos de Anaïs Nin se produce en cuanto al tema y el rasgo estructural. A veces, a pesar de la diferenciación tipográfica, tenemos la sensación de estar leyendo a una única escritora.

Wendy Guerra ha hablado del creciente interés que despertó en ella la búsqueda de información sobre Anaïs Nin. Ese apasionamiento la llevó a entrevistar a familiares y conocidos de Nin, investigar en diferentes lugares y tomar contacto en Cuba con diarios que se encontraban en unas condiciones no muy buenas. Con las conversaciones de los que la conocieron, con la lectura y relectura de los diarios fue recreando emocionalmente a esa mujer distante en el tiempo pero cercana en el corazón y se propuso escribir sobre lo que la autora de *La casa del incesto* no había escrito. El diario de viajes y el diario íntimo se entremezclan. El libro comienzo en1922, año en que Anaïs Nin viaja en el vapor New York rumbo a Cuba y en el que comienza lo que puede considerarse un viaje iniciático.

La transición de la ficción a los textos reales de la escritora francesa se realiza muy pronto y el cambio sería imperceptible si no existiera la distinción tipográfica porque en el estilo de ambas prevalece el lirismo, la transmisión del mundo de las emociones, de lo sensorial.

Encontramos asimismo la característica propia de los diarios de viajes donde se emplean comparaciones al describir lugares, gentes, costumbres del país al que se llega. La luz, los olores, los sonidos, los bailes, los habitantes, todo lo que Anaïs Nin va conociendo de la isla se va comparando con lo conocido en Francia:

«Francia, esa elegancia dura y férrea; y Cuba, la dulzura de una flexibilidad a la que el baile me convida sin sacrificio».

En ese juego entre historia verdadera y fabulación se insertan poemas, cartas, anotaciones en español e inglés, lista de menú en el que aparece escrupulosamente explicado el contenido de los platos y el postre, apuntes académicos; hay una ruptura libre y gozosa de los géneros, un gusto por la intertextualidad, se transcribe un poema del poeta cubano Eliseo Diego, y después de esa fiesta lúdica, aparece un apartado titulado *Itinerario cubano de Anaïs*. La autora habla de la profunda investigación que llevó a

cabo, de las personas con las que habló y de los lugares a los que esa investigación la condujo:

«Los Ángeles, Oakland, San Francisco, Nueva York, París Barcelona, La Habana. La ruta Nin empezaba a iluminarse para mí.

¿Anaïs fue bígama, incestuosa, mitómana, adúltera, creativa, talentosa, ninfómana, bisexual, transgresora, enigmática, encantadora?

No para nada Anaïs fue Anaïs. Ella creó un método, una actitud que cambiaba con cada una de sus capas. Nadie sabe en realidad quién fue Anaïs. Sus mismos parientes la adoran o la detestan. Hay un lado de la luna que prefieren, hay otro que niegan y ponen en tela de juicio. Pero ella nos prestó su vida para conocer su época. Sus diarios son un largo performance.»

La escritura de un diario ofrece la posibilidad de comunicar emociones, sueños, de descubrir aspectos de la personalidad y cuando el diario está escrito por alguien como Wendy Guerra desvela el lado poético de la existencia

Catálogo de las maravillas de mundo

Juan Ángel Juristo

Con dos libros de poesía y siete novelas, entre las que destacan *La última hora del último día* y *La fiesta del oso*, Jordi Soler ha ido haciéndose un lugar cada vez más importante entre la última hornada de escritores españoles. Nacido en Veracruz, México, de familia catalana exiliada a aquel país durante la guerra civil, agregado cultural en Dublín en su momento, abandonó aquella labor, que dejó cierta huella por su excelencia, para dedicarse en exclusiva a la literatura, viviendo desde entonces en Barcelona. La raquítica referencia biográfica es pertinente en tanto en cuanto gran parte de la narrativa de Soler se conforma atendiendo a lo vivido. Así, en *La última hora del último día*, una magnífica novela de clara raigambre rulfiana, evoca en una atmósfera de pesadilla de una intensidad lírica poco común, un drama rural acaecido en la colonia catalana en México, y en *La fiesta del oso*, por no citar más que sus novelas más recientes, describe, con la intrusión de elementos fantásticos, la vida de los guerrilleros en el Pirineo catalán en la inmediata posguerra española. Esa intrusión de elementos familiares conforma un modo de concebir la memoria literaria que incide de manera determinante en lo escrito, imbricando en una suerte de destino común la materia literaria y la experiencia personal. Recientemente se han editado, han salido al

---

Jordi Soler: *Diles que son cadáveres.* Editorial Mondadori. Barcelona, 2011.
Jordi Soler: *Salvador Dalí y la más inquietante de las chicas yeyé.* Editorial Mondadori. Barcelona, 2011.

mercado a la vez, dos libros de Jordi Soler que nos reiteran, una vez más, esa opinión que teníamos respecto a la calidad de su literatura: *Diles* que *son cadáveres*, una desternillante novela ambientada en Irlanda del Norte donde unos personajes excéntricos viajan en busca del bastón de San Patricio que había sido propiedad de Antonin Artaud y que el escritor francés dejó en una parroquia cercana a Belfast en un viaje iniciático que realizó en 1937, y *Salvador Dalí y la más inquietante de las chicas yeyé*, varios retratos y autorretratos de personajes emblemáticos de la cultura pop, Janis Joplin, Al Capone, Charles Manson, Drácula, Nadia Comaneci, el Ernest Hemingway de *El viejo y el mar*, pero sólo de este libro, Pancho Villa, Salvador Dalí... personajes que han conformado parte del imaginario del autor desde su infancia y que éste, en una especie de ajuste de cuentas literario, intenta exorcizar mediante un sentido del humor exacerbado y, en el fondo, tendente a una irremediable melancolía.

Jordi Soler es un narrador que sabe recrear como pocos escritores, ambientes delirantes, oníricos, extraños siempre a lo que entendemos por cotidianeidad. Lo ha hecho en cada uno de sus libros, como si se tratase de un destino ineludible a su oficio, pero en *Diles que son cadáveres*, esa atmósfera se trastoca en una farsa hilarante, de una intensidad que no decae a lo largo de la narración y que transforma lo delirante en una suerte de metáfora surrealista de las consecuencias que acarrea el fetichismo cultural. El autor es miembro de la Orden de los Caballeros del Finnegans, suerte de club del que forman parte Eduardo Lago, Enrique Vila Matas, Antonio Soler, Malcolm Otero Barral y Marcos Giralt Torrente, aparte de nuestro escritor, que se dedica a velar, no sabemos muy bien de qué manera, por el culto de *Ulises*, de Joyce, y, por supuesto, se supone tienen que asistir obligatoriamente al Bloomsday cada año. En la novela, el narrador, un mexicano que es agregado cultural de la embajada de su país en Dublín, organiza actos donde el culto a Joyce es inevitable, obligado, y se tropieza en la capital irlandesa con algunos miembros del citado club mientras pasea con un poeta irlandés, Lear McManus, «el poeta de la pradera asfaltada», y una pareja francesa, los Lapin, inmensamente ricos y cuya vocación es coleccionar objetos que hubieran pertenecido a Antonin Artaud. El paralelismo con experiencias

personales se revela, de nuevo, como algo intrínseco a la narración pero no necesario. De hecho Jordi Soler parece coleccionar anécdotas personales en este libro, que no oculta, pero que inciden poco en el desarrollo de la trama, al modo de pequeños guiños que el narrador ofrece al autor, suerte de gesto metaliterario que despliega a lo largo de la novela en otras ocasiones.

La trama misma de la narración, ya dijimos antes, resuena como una metáfora del fetichismo inherente a la cultura y, de hecho, se resuelve como una reflexión final sobre ese fenómeno. El viaje delirante, suerte de camino iniciático hacia no se sabe qué iluminación, que realizan hacia Belfast desde Dublín en un coche oficial, el agregado cultural de la embajada mexicana, un homosexual descreído ya de todo, el poeta irlandés antes citado y acompañado siempre por su iPhone, y el millonario coleccionista de objetos pertenecientes a Antonin Artaud, termina, luego de mil avatares de que no excluyen la autoridad de algunos miembros del IRA, en una catástrofe en la que está por medio el Carnicero de Antrim, un conocido terrorista del IRA auténtico y autor del famoso atentado que estuvo a punto de acabar con el Tratado de Paz en el Ulster y al que ayuda a escapar el poeta irlandés. Este final imprevisible de un viaje imposible desde el comienzo, el bastón que perteneció a San Patricio, y que estuvo en posesión de Jonathan Swift, fue quemado en tiempos de Jorge II por el arzobispo de Canterbury, y en que todos arriesgan dignidad, prestigio social, dinero, e incluso el empleo, como le ocurre al narrador, por una quimera, actúa como una reflexión amarga sobre la suerte de los sueños imposibles en nuestro mundo pero, a la vez, como una indagación en nuestros propios fantasmas. Ni que decir tiene que este final aparente no es el final real de la novela: hay otro, unas páginas más adelante, pero no conviene desvelarlo en una reseña.

Los recursos a otorgar un significado esencial a los símbolos de la cultura pop es algo inherente a los dos libros. En la novela ya hemos dado cuenta de la atmósfera peculiar del Dublín inmerso en el culto de Joyce como objeto turístico por excelencia, así como la atmósfera fetichista de los amantes de la figura de Antonin Artaud, en la novela hay más referencias de este tipo, pero donde este homenaje brilla con especial complacencia y humor es en *Salvador Dalí y la más inquietante chica yeyé*. El libro se

resuelve como un catálogo ilustrado de las maravillas, cómicas y trágicas, que el mundo del pasado siglo ha ofrecido al imaginario personal y colectivo. Desde luego que la lista es limitada, veintidós personajes, pero mantiene una vocación infinita pues no hay razón para que la cosa continúe hasta no saber en qué momento parar. Aun y así, desde luego, están Elvis Presley, Bela Lugosi, Frank Sinatra, pero también hay hueco para personajes curiosos, monstruosos, como Lucía Zárate, una enana mexicana que medía cincuenta centímetros y que adquirió fama internacional en la Feria de Filadelfia, o saber del interés de la NASA por Sally Kristen, la primera astronauta norteamericana en salir al espacio exterior, en seria competencia con Valentina Tereshkova. Con todo, donde el libro se muestra espléndido por la mezcla de sutilidad y humor, es en los tres autorretratos que cierran el libro donde se da cuenta de la razón por la que el autor pasó una noche en casa de Oscar Wide o qué relata en realidad Gregorio, el pescador que retrató Hemingway en *El viejo y el mar*, en una bella metáfora entre el tenue hilo que diferencia la ficción de la vida real. Dos libros, en suma, de una rara excelencia de un autor que reflexiona con especial fortuna sobre su oficio, sus límites, sus ilimitadas compensaciones

La música sagrada

Álvaro Salvador

A menudo, un escritor madura cuando se topa de bruces con la vida. Pero toparse de bruces con la vida casi siempre consiste en la paradoja de toparse de bruces con la muerte: la muerte de un amor, de un sentimiento, de una creencia, de un ser humano muy querido. Algunas muestras contenidas de este *shock* ya nos había dado Andrés Neuman en poemas como «La Gotera» («La juventud no acaba con la edad/ sino con la certeza de algún daño.») de su último libro de poemas *Mística abajo* (2008) o en el emocionante episodio en que describe la agonía de uno de los personajes más logrados de su novela *El viajero del siglo* (2009), el inolvidable organillero. No obstante, es en este su último libro de relatos, cuando Andrés Neuman ha decidido tomar el toro negro de la pena por los cuernos, quizá para, a través del salvífico filtro del lenguaje, transmutar en materia literaria el dolor que a menudo corre el riesgo de encapsularse como una crisálida fantasma.

Algunos comentaristas han señalado ya la estructura musical de este libro, su estructura sinfónica. Efectivamente, no podría ser de otra manera. Neuman abre el libro con una *opertura* oscura, sombría, cuyo primer movimiento quiere ser un homenaje a la gran tradición literaria del relato corto, un cuento, «El fusilado», emparentado desde el nombre mismo del protagonista, Moyano, con esa tradición cuentística tan cercana también a Rulfo o Ribeyro. Todos los restantes movimientos, es decir, relatos breves de esta primera parte, inciden en un posible diálogo con la muerte: con la muerte amenaza, con la muerte fingida, con la muerte huérfana, con la muerte voluntaria, con la muerte en vida. Tras la apertura, el siguiente movimiento de la obra, «andante lento» o

---

Andrés Neuman: *Hacerse el muerto.* Paginas de espuma, Madrid, 2011.

«andante maestoso», titulado muy significativamente «Silla para alguien», plantea claramente el tema principal, el leitmotiv del libro: la pérdida de la madre, que es también la pérdida del origen, la pérdida del sentido. Las partes en las que se divide este movimiento funeral, estremecedoras y emocionantes, aunque llenas de contención carentes de sentimentalismo, dan buena cuenta del sentido general del libro, estableciendo claramente su núcleo temático y la lógica interna de su estructura como una estructura musical: la silla vacía de la madre violinista.

Después de la catarsis, tras el duelo finalmente logrado, la vida continúa inexorable y más dura. Hemos dicho en otro lugar que no solamente la literatura, sino otra serie de actitudes que conciernen más bien a las cosas de la vida, son abordadas siempre por Neuman como una espeicie de «autodesafío». Y no iba a aser menos en esta circunstancia. Neuman toma para abrir la tercera parte del libro –una especie de *intermezzo* titulado «Sinopsis del hogar»– un motivo recurrente en todos sus libros de cuentos anteriores, el personaje de Arístides o Aristides. En otro lugar he dicho que este personaje, cuya raíz griega significa «El superior» o «El mejor», actúa siempre en los cuentos de Neuman como un mediador. Aquí también. Quizá con más presencia y más importancia que en el resto de los libros anteriores. Porque en ese libro, después del movimiento anterior era muy difícil retomar el sentido de la narración, no el sentido de su arquitectura narrativa, sino su «sentido « existencial, el sentido de ser, de continuar. Aristides, especie de alter ego del narrador, nos cuenta como sufrió su primera gran decepción una mañana de Navidad en la lejana infancia y, a continuación, su primera gran derrota victoriosa en el amor o finalmente los problemas de desdoblamiento e identidad. En medio, el aforema o microrrelato versado o l micropoema narrativo que da título al movimiento, parodiando los aprendizajes de la infancia : «Amo a mi hermana./ Mi hermana ama a mi padre./ Mi madre amó a mi padre./ Mi padre no ama a nadie.» Aristides actú como medador entre el gancho a la mandíbula de la vida, que es muerte y amenaza siempre con convertirse en muerte en vida, y la posibilidad posterior del lenguaje.

La obra cuentística de Andrés Neuman en sus anteriores títulos se había caracterizado por el empleo de la ironía, de cierta des-

envoltura lúdica de la inteligencia y, por supuesto, la defensa y puesta en práctica de sus principios teóricos, defendidos aquí también en otra especie de apendice con dodécálogo: el ingrediente lírico, los finales abiertos o suspendidos, el efecto de desmantelamiento de los microrrelatos, etc. La música sagrada que ha recibido por herencia y que le acompaña y le acompañará siempre, es la que va a ayudarle a enderezar su libro hacia la maduración del estilo. El siguiente movimiento de su obra es ya un «allegro», aunque todavía «ma non troppo» «Bésame, Platón» es ya desde el mismo título un ejercicio de desmitificación de toda una serie de valores y temáticas tópicamente culturales. Desde el elogio de la pereza o la parodia de las oposiciones filosóficas, a los anuncios insólitos por palabras, la burla de la masculinidad o el furor uterino de Sor Juana. El verdadero «allegro» se titula «Monólogos y monstruos» y en él el lector, a continuación, puede reencontrarse con el más genuino Andrés Neuman y con su galería de personajes más característicos: la chica pasiva que ve la vida pasar sin percatarse, el negociante sin escrúpulos, pero con sentimientos, las reflexiones del aduanero racista, las razones del psicópata asesino, el magnate desdoblado por su propio poder. Otra de las características fundamentales de la literatura de Neuman, que queda extraodinariamente reflejada en este movimiento central de su nueva obra, es el carácter ecléctico de sus planteamientos éticos, así como de sus recursos formales. En la literatura de Neuman la paradoja deja de ser simplemente un recurso literario para instalarse como posibilidad moral. Todo el mundo tiene derecho a explicarse, por repugnante que nos parezca, y a explicarse del modo y manera que crea más conveniente.

El movimiento final no podía seo otra cosa que un *alegretto finale*. En él, Neuman aborda algunos de sus temas más queridos y simultáneamente más tratados: el literario en en sus distintos aspectos: como círculo vicioso cerrado de los poetas o como inmensa fábrica de posibilidades. El mundo de las apariencias físicas en el genialmente titulado «Teoría de las cuerdas», o los juegos de hibridez literaria, representados genialmente por el «Policial cubista»:

«Entré de perfil en mi sala cuesta arriba. Apagué media lámpara y después la otra media. Me pareció escuchar un ruido poste-

rior. Pero aún no había entrado en la sala. O sí, depende. Grité por si acaso. Mi voz ascendió, tocó techo, rebotó amarilla como una pelota de tenis y volvió a mi boca. Lógicamente, nadie pudo salvarme. Mi cadáver yacía en un extremo del cuarto. Por el otro se escapaba el pie izquierdo del asesino. ¿Qué hacía la lámpara todavía encendida? He ahí la cuestión».

El movimiento acaba con otro microrrelato, que es también el final del libro, si exceptuamos el dodecálogo epilogal, en el que de nuevo se concede el protagonismo a Arístides, a quien se retrotrae a un momento anterior al lenguaje: «Medio dormido, sin afeitar, él volvía a ser anterior al léxico». Arístides emite sonidos anteriores al léxico, sonidos como «tra, cri, plu» o «fte, cnac o bld», pero no se trata del niño Arístides que nos contaba antes el sufrimiento ocasionado por la primera decepción de su vida al no recibir el regalo de Navidad que deseaba. Este Arístides, está «sin afeitar»: De nuevo Neuman, de una manera magistral, con dos palabras, como los grandes maestros del relato, nos hace ver que este Arísitides es un Arístides, alter ego del autor, que ha regresado al estado natural anterior al lenguaje para cerrar el libro. Allí donde la música sagrada le acompaña

Introducción al *aflorismo*

Blas Matamoro

Tras una larga y laboriosa deriva como científico y escritor de varia lección –tratado, monografía, novela, memorias– Castilla del Pino nos ha dejado en su ordenador una serie de 844 textos brevísimos, con aspecto de aforismos pero que él prefirió denominar con el neologismo del título. Celia Fernández Prieto los ha recogido y ordenado, dotándolos de un útil índice temático, que facilita las dos lecturas: la lineal y la coreográfica (dando saltos sobre el apretado entretejido del libro).

Llama la atención y acaba siendo estrictamente lógico que la ancha tarea de Castilla, compuesta de libros en formato mayor y de un despliegue orgánico, se remate con estas intermitencias, económicas de lenguaje y certeras de pensamiento. Son la rúbrica final y el balance de una infatigable y omnívora curiosidad cultural, convertida –mejor dicho: traducida– en frugal sabiduría.

Aparte del citado índice, por mi cuenta he compuesto una lista de líneas temáticas que fui hallando en su lectura. Afloraron, por seguir la terminología de Castilla, como surgen las flores en las plantas, que admitimos en tanto naturales pero no dejan de sorprendernos, acaso reiterando la clásica figura de la *inventio*, es decir el encuentro de algo que no buscamos mientras buscamos otra cosa. Y ya tenemos la alteridad, que es una presencia fortísima en el pensamiento de nuestro escritor.

Mi lista halla estas familias temáticas: la lectura, la realidad, la existencia, la muerte, la historia y la novela, la democracia, la filo-

---

Carlos Castilla del Pino: *Aflorismos. Pensamientos póstumos.* Tusquets, Barcelona, 2011.

sofía, la escritura, el amor, la religión, el deseo, el arte. Estos dos últimos términos se aproximan. El deseo es crónico, vuelve sin satisfacerse, al revés que la voluntad, dirigida a su meta y contenta de conseguirla. Y el arte es una vía inhabitual para conocer, que sabe lo que dice, en tanto la ciencia es previsible y siempre se expone a la *falsación*, o sea que resulta probable y reprobable. Castilla, hombre de ciencia, trabaja severamente fiel a la idea de que sólo la crítica del error –no la revelación, la intuición mágica o la iluminación– es la humana verdad. Algo más: que implica, ineludible, la libertad de pensar.

Sin proponérmelo, afloró –sigo fiel a la nomenclatura elegida por Castilla– una poderosa impregnación existencial en esta colección aparentemente obrada por el genio de lo disperso. Digo existencial y no existencialista, aunque cabría el término, porque ello implicaría algo incompatible con el autor *aflorístico*: ser encerrado en la casilla de una escuela o una ideología, impertinentes respecto a la riqueza de la vida (nº 696). Además, existencialismo es una palabra pringada por el abuso y el pringue la torna resbaladiza, de manera que se nos puede caer al suelo.

Existencial es el pensamiento que ve nuestra presencia en el mundo como algo que «está-ahí»: arrojado, abandonado, destinado o empujado a la aventura del poder y la muerte. Castilla prefiere otra fórmula: nuestra existencia se define por la necesidad del otro, porque el otro necesita de nosotros y nosotros de él. Vivimos en la imagen que el otro se forja de nosotros, imaginamos al otro cuya intimidad nos es inaccesible y del cual percibimos la expresión de sus sentimientos, no sus sentimientos en sí mismos en su nuda e inmediata realidad. «¿Qué sabemos del otro? Lo que tiene de común con nosotros mismos, esto es bien poco. El otro siempre es distinto porque es único» (nº 575).

El hombre de Castilla es un ser que es –admito el pleonasmo– porque se representa ante el otro. Se re-presenta: se pone en presencia, está presente de continuo ante los otros y viceversa. Construye su biografía a partir de su biología, intentando que no se solapen ni se lleven mal, y convirtiendo esa construcción en un proyecto que se dirige a los demás. Proyectarse, en consecuencia es, esencialmente, participar, tomar parte, ser parte. Nunca serlo todo porque el hombre –cito a Ortega– es un ser –si se prefiere:

un animal– de ontología imperfecta. Siempre está por ser, a punto de ser, sin acabar de ser, definiéndose por su falta de límites, lo cual da a su existencia la aparente calidad de un destino. Acaso seamos seres destinados pero, en cualquier variante, con el destino envuelto en uno o varios proyectos que nos convierten en responsables paradójicos de tal destinación.

Entonces: ni juguetes de un destino, ni obra maestra de los dioses, ni mera criatura del orden natural sino sujetos activos de una apuesta, renovada y múltiple, a la que solemos denominar vida. Quién lo diría, aquí Castilla apela a Pascal sin mencionarlo. Es inevitable: Pascal fue uno de los modernizadores de la inquietud humana como existencial. Acaso, añado por mi cuenta, porque la existencia humana tiene una fuerte cuota de extrañeza, tanto en lo que hace a nosotros mismos como al mundo donde ocurre. Un animal o una planta siempre tienen su lugar, hecho por un acomodo a las presuntas leyes naturales que construyen medios ambientes y proveen o destruyen especies según la supuesta economía del cosmos. En cambio, nosotros nos pasamos la vida diseñando lugares propios que nos curen la extrañeza, arquitecturas de piedra, imaginación o fantasía, y extrañándolos para seguir diseñando. Sólo la muerte, dice Castilla, pone las cosas en su lugar. La muerte, que vuelve cosa al sujeto.

Una especial puesta en escena de lo anterior es la reflexión sobre la cara y el rostro, tema de una conferencia de magnífica redondez que le escuchamos a Castilla hace unos años en Madrid. «Con la cara se nace; el rostro se hace» (nº 204). «La cara se ve; el rostro se descubre. Por eso el rostro se narra y la cara –simplemente– se describe» (nº 206). «La cara es mueca; el rostro, un poema que se hace y que, antes de ser descubierto, se deshace. Y aparece otro» (nº 208). «La cara es una; el rostro, si no infinito, sí vario» (nº 211). No malograré estas lindezas con glosas.

Entonces: antropológicamente imperfectos, los humanos vivimos pendientes unos de otros, lo cual, para Castilla, hace de la vida una pregunta y no una definición. Digresión: los biólogos también se resisten a definir la vida, sin renunciar a describirla y explicarla dentro de su disciplina. Cito: «¿La vida? Una de dos: o nos la hacemos o nos la hacen» (nº 116). Aconsejo no leer esta dualidad como excluyente sino como convergente. La vida acaba

siendo –corrijo: sigue siendo– una alternancia entre lo que somos por hacer y lo que somos por ser hechos. Y si lo hacemos mal ¿qué pasa? Castilla rechaza cualquier concepción del mal como algo metafísico, o sea ajeno a la experiencia. Somos capaces de hacer el mal pero no por cumplir con una demoníaca abstracción –enfatizando: el Mal– sino porque dañamos concretamente al otro, al prójimo. Y tan dañosa es semejante decisión que, haciendo mal a los otros, nos lo hacemos a nosotros mismos.

Lo que hasta ahora se mostró como antropología da lugar a la ética. «Que lo versátil de uno no represente mentira. Con otras palabras: hay que ser distinto según con quién se esté, pero con aquel con quien se esté, hay que ser veraz» (nº 34). Tirando del hilo: ser veraz aun en el error, lo cual nos lleva a la almendra de un activo escepticismo: lo que sabemos no lo sabemos de una vez para siempre y es posible que un día lo definamos como ignorancia o equivocación. Abundando: «Respetar al otro es respetarse. No hay manera de sentirse digno faltándole el respeto a alguien. Porque el otro soy yo, no por consideraciones morales sino porque, de hecho, ese otro es el que me hace ser. En suma: el otro no es ni siquiera mi prój(x)imo: soy, en parte, yo» (nº 135).

Llevado al lenguaje, sea oral o escrito, este eticismo tiene sus consecuencias. Si hablamos, nombramos cosas que desaparecen en el nombre (lo negativo del concepto hegeliano, apunto por mi cuenta). Quien nos escucha atiende al nombre más que a la cosa. Pero –vaya limitación y epítome de la comunicación humana– «Hablar es entender los fantasmas del otro, en el supuesto de que quien habla entienda los propios» (nº 158). Mas cuando el lenguaje es signo escrito, la cosa se altera. «Hablar puede ser hablarse pero escribir es siempre escribir-*le*» (nº 190).

Muchos más hilos podrían tirarse de este rico y expandido entretejido. Me limito a pensar, y admitiendo el riesgo del pintoresquismo, en la calidad andaluza de Castilla del Pino. Sentencioso, y en eso florido, pero estoico, y en eso enteco. Pensando que, tal vez, toda la ciencia de la vida consista en aprender a morir viviendo, o sea a ocupar el tiempo en vivir para el otro, que vive para mí. En esta dualidad y esta dialéctica operaron andaluces como Séneca, Pero Mexía y la familia de heterónimos convocada por Antonio Machado, a contar desde Juan de Mairena.

Diré más concreta y sucintamente: Castilla del Pino fue y es un liberal. Oigamos su definición: «Ser liberal es respetar la desigualdad *natural* de los demás y la exigencia de que también se respete la nuestra» (nº 800). Se incorpora así a la exigua tradición de los liberales que, en tierras latinas y escasamente tales, han defendido esta noción de la libertad propia en tanto libertad ajena y viceversa. Liberales que, como Croce, De Ruggiero o Bobbio, no quisieron ser confundidos con los *liberistas* manchesterianos, defensores del sujeto individual e individualista, un ser tan ejemplarmente egoísta y carente de prójimos como abundoso de competidores ©

El claroscuro de María Victoria Atencia

Julio César Galán

1. De afuera hacia dentro

Ya viene siendo clásico realizar dentro de la segunda promoción de poetas de posguerra una división que aclara este marco cronológico. Ahí están estudios valiosos: el ensayo de Luis García Jambrina, *La otra generación del 50*, diversos artículos sobre este tema o la acertada antología de Vicente Gallego, *50 del 50. Seis poetas del medio siglo*. El caso de María Victoria Atencia posee varios puntos comunes con sus compañeros de exilio poético: el silencio editorial de aproximadamente una década, la periferia literaria, las ediciones restringidas o la dificultad para encuadrar su poesía en conceptos tan excluyentes, superficiales y reduccionistas como el de «Generación». Añadamos la condición de mujer más la inercia burocrática de gran parte de la investigación española de la literatura y tendremos las razones contextuales para que una poeta de esta calidad haya permanecido en el limbo crítico durante un tiempo excesivo. Pero lo bueno de estos casos se presentan en la independencia estilística y con ello viene la lealtad a sí mismo. Un último ejemplo se manifiesta en la entrega de *El umbral*, en la cual la poeta malagueña profundiza en sus rasgos distintivos con naturalidad y serenidad, como si esos poemas remitiesen a una expresión necesaria. De las reseñas que han salido de este libro se apunta un «creciente hermetismo» o una «rela-

---

María Victoria Atencia: *El umbral*. Pre-textos, Valencia, 2011.

tiva oscuridad» (Francisco Díaz de Castro), la «depuración formal y espiritual» (Santos Domínguez) o «las alusiones culturales» (Josep M. Rodríguez); estas observaciones poseen una relación estrecha y plena en este poemario. Esa reserva de mostrar una palabra demasiada clara se va sustituyendo, poco a poco, por una expresividad más sugerente, en linde con la sombra; lo mismo ocurre con el culturalismo que se dosifica en pequeñísimas dosis en perfecto equilibrio con el sosiego natural que exhalan los poemas. Todo ello sale al exterior por medio de frescos endecasílabos y ricos alejandrinos, dos de los metros más utilizados a lo largo de su trayectoria poética. Si echamos la vista atrás, a libros como *Arte y parte*, *Compás binario* o *Las contemplaciones*, por citar algunos, observamos que al leerlos la coherencia entre la poeta y sus creaciones proclama la característica unitaria de su obra.

2. En el interior: una oceanografía del ahora

Los veinte textos de *El umbral* no se estructuran por divisiones sino que se trata de una distribución textual aditiva sin ser acumulativa, abierta en su coherencia y llena de simetrías. Ese número de poemas puede indicarnos, en un primer momento, una brevedad aparente y cuantitativa pero no cualitativa. Esa concisión se lleva a la cantidad de versos que en cada texto median los siete u ocho y cuyo número total no sobrepasa los ciento cincuenta. Este rasgo tanto organizativo como estilístico también se ha depurado con los años y los libros, así en los primeros poemarios, es decir, en su primera etapa poética, la formalidad métrica del soneto, por ejemplo, se tomaba como referencia transmisora, entre otras. Todo ello se debe a un proceso de interiorización y de madurez total. En este caso, el de *El umbral*, comienza con «Este hilo de vida» y la primera palabra que sale a la superficie es «Ahora» como una manera de soltar las horas que ilusoriamente nos pertenecen. Para quitarse estos lastres se recurre al olvido y la presencia simbólica de los pájaros-poetas «tras de los vidrios». O en palabras mayores de María Zambrano: «El presente, pues, es el único tiempo propio para esta poesía, sin pasado». Estas orientaciones temáticas encuadran el mundo de M.V. y sus certidumbres

se resuelven en las vivencias hechas poemas. Por esta razón, tenemos esa sensación de movimiento tranquilo, de un modo de mostrarnos esas pequeñas verdades del entorno. Y es que María Victoria pertenece a esa línea de poetas de la contemplación y la serenidad, del tipo de Vicente Aleixandre o Jorge Guillén, dos de sus maestros. En esas visiones y en *El umbral* son esenciales la presencia del pájaro, de esos veinte textos cuatro aluden explícitamente este asunto mediante el título. El primero de ellos «Las palomas» despliega una de sus constantes temáticas: ese descanso vital que se traspasa al poema como expresión de la cotidianeidad; en dos ocasiones se repite en este poema de sutil estructura circular la palabra «paz», rasgo que junto con leves y bellas rupturas sintácticas: «quietas de otro quehacer que un suave compartirse» completan su intensidad. A esas palomas les sigue «El ruiseñor», al que más allá del análisis y ya en el plano del gusto personal, tengo que señalar como uno de los textos más sobresalientes: «Puedo entregarme a ti, ruiseñor de lo alto y tan ajeno/ a ti que eres un yo que estuviese cantándote,/sucesiva hermosura que un instante en el alba se atreve a/detenerse/ sobre una tierna rama ya suspensa en luz/y viene a preguntarme por tu pluma y sus causas;/ como si yo supiera si está todo en su sitio y dispuesto en/ su orden/ para poderte oír, resumen de la gracia, ruiseñor.» Y como comenté anteriormente este libro presenta diversas simetrías, de esta manera entre el poema «Vencejos» y el primer poema «Este hilo de vida» converge el tema del olvido, de ya no mirar atrás, de darle a la desmemoria para olvidarse sí mismo. Toda esa pajarería da paso al mundo vegetal (ambos universos profundamente entrelazados). Ahí está ese texto de transición estructural «Pájaros», en el que se hace explícita mi observación y prosigue en el siguiente poema «El ramo». Además, hay que señalar que los finales de cada poema introducen no ya ese vacío de la muerte sino una integración, al desaparecer, en la belleza, en lo natural. Así pasan los anillos arbóreos y los años florales, así tenemos al lirio y a la rosa, la cual da título a un poema que se incluye en la larga tradición de Góngora, Juan Ramón Jiménez o Miguel de Unamuno, entre otros. Y ese rojo de la rosa se vive también en «Granada», como si todo este fardo de poemas fuese una ascensión reposada y luciente: «Como quien se adentrase en lo oscuro de un bosque/

sin conocer la exacta dimensión de su sombra,/y sin embargo viese y sintiese y palpase/y se creyera la invención de una luz que irradiara en lo/oscuro». Este camino, como apuntó Guillermo Carnero, se centra en desvelar, en ser leal a la poética que nos dice que la palabra, en esta escritura, es una inclinación hacia el misterio, hacia el otro lado de las cosas y de los seres. Y ese camino se realiza a través de la intuición y la transparencia, en consonancia con esos «ambientes inasibles». Pero en la poesía de la poeta malagueña se encuentran muchas lealtades. Como nos indica Sharon Keefe Ugalde en su ensayo *María Victoria Atencia: un acercamiento crítico*: «cada poema se balancea entre lo irreal y lo posible, con una levedad que pocas veces se consigue en la poesía onírica.» Esta observación se refiere a *Los sueños,* en edición no venal de 1976, y puede sentirse en los poemas de *El umbral* como una constancia más y no como una repetición (los grandes poetas saben ahondar y no dispersarse).

Si seguimos el camino de este libro nos encontramos con una bifurcación: por un lado, los poemas que van hacia la muerte y sus posibles, y por otro, aquellos que van hacia su contrario. El primer lado supone una aceptación de la certeza y con ello surge una nueva sensibilidad simbólica: el agua. Una vez pasada la belleza de los pájaros y las flores, lo líquido surge en variaciones como la saliva, la lluvia y los partos. Todo ello en conformidad con esos relevos generacionales y en plenitud de desnudez y creación. Desde aquí viene el otro camino: la vitalidad y a partir de ella no ya la reflexión de la escritura sino su celebración como un modo de soportar los rigores de los inviernos de la edad. Me quedo para terminar con el cierre del libro, «La tinta, el curso azul»:

Qué decía esta tinta, ya desvaída antes
de que yo fuese el huésped que me acosa,
mi habitante al que escribo cuando ya tengo el alma
tan pequeña que apenas si me cabe
en su espacio tan propio y tan pequeño.
La tinta, el curso azul y sus insignias,
como una vena que me recorriese y tiño,
y escribo y leo y sufro su latido.

La canción se transforma en elegía

Almoraima González

Leer de nuevo a Eloy Sánchez Rosillo en *Sueño del origen* es un acontecimiento que tiene mucho de fiesta para mí. En *Oír la luz* había dejado palpitando una intuición; vislumbres del sentido, del orden en el caos que es la vida. En *Oír la luz* no había, pues, plenitud, sino más bien una serenidad provechosa, que lo impulsaba a seguir buscando. Y ha sido entonces, al final de esa búsqueda, cuando ha llegado *Sueño del origen*. Este nuevo libro de poemas viene cargado de celebración, de aplausos a lo sencillo, de miradas elegíacas alrededor.

Eloy Sánchez Rosillo ya nos tiene acostumbrados a esta fiesta de la vida, a su mirada condescendiente y luminosa sobre el tiempo y los recuerdos, pero Sánchez Rosillo es también la garantía de impresiones renovadas, de una percepción nueva y más grande que la anterior. Su poesía se ensancha con los años y con los días vividos y va al encuentro de alguien –a quien creemos conocer– cómodo, cada vez más, consigo mismo:

> [...] *Fue preciso/ que pasaran los años para verlo del todo/ nítido y necesario en la distancia/ y ansiarlo sin medida, merecerlo, soñarlo/ cada vez que soñaba. Hasta que, repentino, / floreció en mi presente, en un ahora/ que también es un antes y un después, tiempo entero.* [...]

Eloy Sánchez Rosillo: *Sueño del origen*, Tusquets, Barcelona, 2011.

Y si en su poemario anterior iba y venía del pasado al presente, buscando el sentido y buscándose, en *Sueño del origen* abre y cierra un círculo perfecto. Quiero decir que si podemos pensar una figura que represente los sesenta y cinco poemas que conforman el libro (no hay apartados, no hay secciones ni otro tipo de separaciones significativas) ésta sería sin duda el círculo. Un poemario que se abre con el alba, que se llena más adelante de la luz del día, que asiste al ocaso, a la luna refulgente en la noche; los días nuevos de septiembre, el invierno, la primavera y la canícula. Es un conjunto redondo de poemas donde «nada acaba o se pierde: gira o torna/ purificado a nuestro corazón;/ nube que luego es lluvia, fuente y río, / nube otra vez, y lluvia y ancho mar».

El poeta murciano ha hilvanado un conjunto de poemas que tienen mucho sabor a su poesía de siempre: con la sencillez expresiva y la claridad por bandera celebra la maravilla, lo prodigioso que habita –casi en silencio, casi en secreto– en las cosas más sencillas y eternas. Afirma con rotundidad que nuestro asunto es la vida, y entonces vuelven al lector la noche, los grillos, la playa, el atardecer, el silencio, unas manos; los que han sido y son sus temas centrales e ineludibles para entender a ése que le niega y le desdice, su yo tan ajeno e inconciliable extranjero que lleva dentro. Su parte por el todo.

Escuchamos una voz en primera persona que hace balance vital, que toma de su pasado lejano sólo el fruto, que lo asimila y con él se funde en lo que es él ahora. La mirada amplia sobre las cosas en verdad importantes, un dilatado horizonte abierto ante sí y una conciencia muy clara de que estar vivo es un milagro, de que tenemos un pacto con la vida y que de nosotros depende abrir la ventana para que entre la luz o cerrarla para siempre. Sin duda, en la forma de tratar esta idea así como en el núcleo de la idea en sí, hay un espíritu común con la poesía del Vicente Gallego de *Si temierais morir*. Dos poetas que, sin pertenecer a la misma generación, atienden a la vida con un mismo impulso: son optimistas convencidos (el poeta y el hombre que son), ambos ven más luz donde otros no aciertan a encontrarse, hallando el prodigio en cualquier parte. Una misma fuerza, un casi panteísmo si me lo permiten, de quien ha comprendido por fin dónde estaba, en efec-

to, el sueño del origen. Y pienso en el poema «Luz entrevista», cuyas dos últimas estrofas dicen así:

Antes de aquel suceso/ hubo un despojamiento involuntario,/ una larga indigencia, una caída,/ algún hondo dolor./ Mas vine a dar después y sin saber cómo/ en la fulguración de esta pureza./ Una puerta cerrada se abrió un poco/ y la luz que entreveo no declina.

En Sánchez Rosillo el reposo de lo vivido es también semilla de donde surge la poesía verdadera («De la quietud, entonces,/ van brotando las palabras»), aunque la hermosura (en su sentido más puro, sin haber pasado por el tamiz de la reflexión o el entendimiento) se encuentre en cualquier parte, sólo al acecho del atento. La maravilla está cerca, está en nosotros, viene a decirnos el poeta, más que estar alrededor es que ya está con nosotros:

> «[...] Si estás atento y miras y la esperas,/ no es preciso que vayas a buscarla/ a extrañas ni lejanas latitudes./ Desde el silencio de mi casa, en esta/ noche fría y serena de un 22 de enero,/ sin moverme siquiera del cuarto en que escribo,/ puedo ver cómo, mágica, en el cielo va alzándose/ una gran luna llena, y nada más ansía/ mi corazón rendido,/ nada más/ necesitan mis ojos.»

Este poema que acabo de mencionar apunta también algo importante dentro del libro. Ya he hablado de un horizonte ancho, de una mirada desprendida, de que quien habla en estos versos quiere ver y por eso mira y mira generosamente, pero me gustaría resaltar otra idea vinculada a esto. Me refiero a la creencia de que es en nuestro corazón donde abre brecha la carga de la maravilla, de cualquier momento precioso –que vuela por el aire y nos busca–; que es ahí donde nace o penetra y luego arraiga, que somos nosotros el centro y la vida misma. El propio poeta se avala en sus sospechas, y es que el escenario de la mayor parte de estas composiciones es el mismo: es su cuarto, donde escribe el poeta. Desde él llega a la tarde, llega al sonido de las ranas, o alcanza la luna. La vida está dentro y qué mejor prueba de ello

Lo sé y lo siento ahora:
No es un lugar

Ni un tiempo derramándose
Esta luz viva.
En su interior doy pasos.
Todo ya es el centro.

que este final, el hallazgo: *¿Volveré aquí otra vez,/ y a ser dichoso/ en este centro mío?* El poeta sabe ahora que «la concordia que en las cosas percibo/ no es de fuera de mí,/ sino que en mis adentros se genera.» Tan sólo hay que saber hablar el mismo idioma

Naufragios y rescates

Javier Bozalongo

En una de las muchas entrevistas que a lo largo de los años han hecho al poeta Luis García Montero, le preguntaron cómo se puede escribir poesía en Granada bajo el peso de la figura (que no de la estatua) de Federico García Lorca. La respuesta que recuerdo es que ese peso no debe ser tomado nunca como una carga, sino como un aliciente que nos eleve, que nos haga crecer leyendo y aprendiendo de su palabra mientras buscamos una voz propia y creamos nuestra propia obra.

Sin haber planteado a Alí Calderón una pregunta parecida, podemos deducir leyendo su obra que su respuesta no se habría alejado mucho de la que acabamos de citar. Ser un «joven poeta mexicano» requiere el triple de energía para emerger a la superficie de la que necesitaría cualquier poeta de su generación en muchos otros países: energía cívica para soportar el peso de un país que vive instalado en una violencia permanente desde hace años y en el que escribir poesía sea un gesto de protesta, una manera de ver el mundo alrededor sin sentirse incómodo por hacerlo a través de los versos, sino reconfortado porque, como él mismo dice, «en 1490, los sabios del mundo náhuatl se reunieron para dar respuesta a una pregunta esencial: ¿qué vale la pena en el mundo?», Esos sabios, llamados tlamatinime, llegaron a la conclusión de que únicamente valen la pena «las flores y los cantos», es decir, la poesía.». Se necesita una aportación extra de energía vital para que la juventud no pierda la esperanza de un futuro

---

Alí Calderón: *De naufragios y rescates*, Colección La herida y el relámpago, Granada, 2011.

mejor y en paz; y energía literaria para crecer a partir de las voces poderosísimas que han creado en ese país, México, una de las tradiciones poéticas más importantes en nuestra lengua, que van desde Sor Juana Inés de la Cruz a Octavio Paz, de Jaime Sabines a José Emilio Pacheco y tantos y tantos otros autores imprescindibles en la historia de la poesía. El eco de esas voces inmensas es lo que uno puede encontrar en los poemas de Alí Calderón, utilizando como combustible esa energía poética acumulada en años de lecturas, tamizadas hacia un lenguaje rabiosamente joven y atrevido que no pierde de vista la enseñanza de sus mayores y que –como escribe Fernando Valverde en el prólogo de este primero libro del mexicano publicado en España– «sigue un camino milenario [ ] y no tiene la necesidad de acabar con sus padres literarios, sino la bondad de admirarlos y respetarlos, de agradecer lo andado para continuar el camino.»

Ese camino se inició en 2005 con la publicación de Imago prima, cuando el autor contaba apenas 23 años y su incipiente obra ya colocaba a Alí Calderón en el lugar que designa el título de uno de los poemas de ese libro, en la «Pole position» de la poesía de su país:

Y mi pecho una supercarretera
de ocho, dieciséis, treinta y dos carriles
con miles y millones de caballos de fuerza
vertiginosos corriendo
y derramando lumbre en mis arterias.

Los poemas de Imago prima incluidos en la antología que comentamos, descubren a un poeta que ha sido antes, como hemos dicho, un lector muy atento, que sabe destilar en una nueva voz una lección bien aprendida, y nos hablan de amor y de rabia, de pérdidas tempranas: «Este dolor es real, tangible: / se ha hecho presente / y deambula en estos versos.» Por los poemas de Alí desfilan Penélope, Natalia, Begoña o Lesbia, Circe y Helena, y todas son manantial para calmar la sed o fuente de insatisfacciones, pero también y siempre portadoras de belleza.

Apenas tres años después aparece Ser en el mundo, reeditado en 2011, y Calderón demuestra en este segundo poemario una

madurez impensable en un poeta de su edad, y lo hace con poemas de una fuerza arrolladora, portadores de unas imágenes de potencia desbordada que indican a los lectores y a los críticos que Alí ha venido a la poesía para quedarse, para ser-en-el-mundo, para estar-en, para ser-para-otro y para ver-en-torno con esa visión que no todos los poetas alcanzan, un poeta que, en palabras del propio autor «intenta arder en la urgencia del lirismo pero que también cree en el lujo verbal y en el riesgo, en la aventura estética; un poeta que aspira a decir las cosas de manera particular». En esa urgencia de lirismo y de sinceridad, en esa forma de ver-en-torno viéndose a uno mismo, reconociéndose en sus contradicciones pero también en sus certezas, dice Alí:

Alguien que no soy yo
y en todo idéntico es a mí mismo
ronda mis pasos y me sigue.
Otro es el que enuncia mis palabras
y rubrica mis actos
mi memoria es recordada por otro
otro es quien tras de mi ojo atisba.
Alguien de quien soy alternativa
me acecha en el espejo
y calca uno a uno
aún los más imperceptibles rictus.
A semejanza y preciso reflejo
no soy yo sino del otro imagen.

Calderón es uno de los nuevos poetas en español incluidos en Poesía ante la incertidumbre, antología tan necesaria como malinterpretada en algunas ocasiones que ha visto la luz en ediciones simultáneas en España, Nicaragua, México, El Salvador y Colombia, que pronto se extenderá a Chile, Argentina y Perú con la incorporación de nuevos autores que se sumarán a los ocho iniciales, de seis nacionalidades diferentes. El libro, que se ha mantenido durante semanas entre los diez poemarios más vendidos en España –sin apenas publicidad– defiende una poesía que, aunque parezca inimaginable tener que repetirlo, está a favor de la poesía y a favor de los lectores, pero en ningún caso en contra de poetas

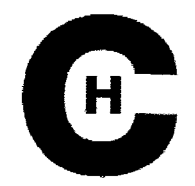
cuya obra pueda enmarcarse en tendencias diferentes. Estos jóvenes poetas se enfrentan al mundo con su mejor arma, la palabra («Tristes armas / si no son las palabras./ Tristes, tristes.» como dijo Miguel Hernández), y su nexo de unión es la sinceridad en su planteamiento vital y estético, más allá de la coincidencia generacional.

Alí Calderón no ha dejado de crecer y tiene frente a sí un largo camino que recorrer, un camino que hoy inicia una nueva etapa con la publicación de su obra, por primera vez, en España, a través de la colección «La herida y el relámpago» del Festival Internacional de Poesía de Granada, que ha tenido el acierto de publicar la antología De naufragios y rescates, en la que se recogen poemas de los dos libros mencionados y poemas inéditos en los que el poeta demuestra lo que acabamos de afirmar, que su crecimiento es imparable y que su voz se asienta día a día. Son estos nuevos poemas, de largo aliento en algunos casos, motivo suficiente para esperar con ansiedad la nueva entrega de versos de Calderón, que nos regala aquí postales escritas en las ciudades y países por donde ha tenido la fortuna de viajar, y nos deja como colofón un ejercicio histórico y estilístico que da título al libro y justifica por sí solo la obra de este, repetimos, joven, poeta y mexicano que tiene el arrojo de escribir unos versos radiantes cuando no hay apenas luz, de abordar la tristeza sin pesimismo y celebrar la unión de los cuerpos con la alegría que tal conjunción debe proporcionar siempre a los amantes

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NUMERO

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

DE DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

España	Un año (doce numeros)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aereo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9 5 $	16 $

Pedidos y correspondencia. Administracion de Cuadernos Hispanoamericanos Agencia Espanola de Cooperación Internacional Avda. de los Reyes Catolicos 4 Ciudad Universitaria Madrid España Teléfono 91 583 83 96

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Organica 15/1999 de 13 de diciembre de proteccion de datos de carácter personal le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titulandad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones» cuyo objetivo es la gestion de las suscripciones o solicitudes de envio de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva

Para ejercitar los derechos de acceso rectificacion cancelación y oposicion previstos en la ley puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURIDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO calle Almansa 105 28040 Madrid

MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN







5 euros